This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE GIFT OF

Mrs. William Dinsmore Briggs

TO THE

~~English Department of~~
STANFORD UNIVERSITY

A

~~Under no circumstances should this book be removed from this room.~~

William Dinsmore Briggs. 1907

Gesammelte Schriften

Georg Brandes

Geſammelte Schriften

Deutſche Original-Ausgabe

Sechſter Band

Engliſche Perſönlichkeiten

Zweiter Teil

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunſt
München

Georg Brandes

Engliſche Perſönlichkeiten

Zweiter Teil

William Shakeſpeare

Erſter Teil

Dritte durchgeſehene Auflage

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunſt
München 1904

SJK

2897

~~822.33~~
~~DB82G~~
ed. 3

04
1-3

785702

William Shakeſpeare

(1895)

In demſelben Jahre, in dem Michel Angelo in Rom ſtarb, wurde William Shakeſpeare in Stratford upon Avon geboren. Der größte Künſtler der italieniſchen Renaiſſance, er, der die Deckengemälde in der ſixtiniſchen Kapelle ſchuf, wurde gleichſam erſetzt durch den größten Künſtler der engliſchen Renaiſſance, den Schöpfer König Lears.

Shakeſpeare ſtarb in ſeiner Vaterſtadt ungefähr zu derſelben Zeit, als Cervantes in Madrid vom Tode ereilt wurde. Die beiden größten Menſchenbildner der ſpaniſchen und engliſchen Renaiſſance, die Schöpfer Don Quijotes und Hamlets, Sancho Panſas und Falſtaffs, wurden gleichzeitig dahingerafft.

Michel Angelo hat mächtige und leidende Helden und Heldinnen in einſamer Gewalt dargeſtellt. Kein Italiener kommt ihm gleich an ſchwermütiger Lyrik und tragiſcher Größe.

Cervantes' vorzüglichſte Geſtalten ſtehen da als Denkmäler eines ſo hohen Humors, daß er in der Weltliteratur Epoche gemacht hat. Kein Spanier hat es ihm gleich getan an typenbildender, komiſcher Kraft.

Shakeſpeare hat Michel Angelo an Pathos und Cervantes an Humor erreicht. Schon das liefert eine Art von Maßſtab für die Größe und den Umfang ſeines Genies.

Dreihundert Jahre ſind nun verfloſſen, ſeitdem dieſer geniale Geiſt in ſeiner vollen Urſprünglichkeit hervorbrach, und doch beſchäftigt er Europa noch immer wie ein Zeitgenoſſe. Überall, ſoweit die Ziviliſation reicht, werden ſeine Dramen geſpielt und geleſen.

Am stärksten fesselt er doch vielleicht den Menschen, den die Natur so veranlagte, daß er zuvörderst von dem Menschenwesen, das in dem Werke eines großen Künstlers sich verbirgt und offenbart, angelockt und ergriffen wird. „Ich lasse dich nicht, bis du mir das Geheimnis deines Wesens verraten hast", ist das Wort, das einem solchen Leser Shakespeares auf die Lippen kommt. Er fühlt sich gegenüber den Werken in ihrer wahrscheinlichen Reihenfolge und gegenüber dem Lebenswerke in seiner Gesamtheit gezwungen, sich eine Vorstellung von dem Seelenleben zu formen, das darin seinen Ausdruck gefunden hat.

I.

Wenn man von den Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts zu Shakespeare kommt, so lassen einen alle die gewöhnlichen kritischen Methoden im Stiche. Über die schöpferischen Geister der Gegenwart, des vorigen und vorvorigen Jahrhunderts, wissen wir in der Regel zuverlässig Bescheid. Wir kennen den Lebenslauf der Schriftsteller und Dichter aus ihren eigenen Mitteilungen oder aus solchen von Zeitgenossen; wir besitzen nicht selten ihre Briefe, und wir haben nicht nur Werke, die ihnen zugeschrieben werden, sondern auch Werke, deren Herausgabe sie selbst besorgt haben. Wir haben nicht nur bestimmte Kenntnis davon, zu welchen Arbeiten sie sich bekannt haben, sondern sind dessen versichert, daß die uns vorliegende Form ihren Beifall gefunden hat. Sind störende Fehler in ihren Schriften, so sind das nur Druckfehler, die sie selbst oder andere übersahen. Sie lassen sich ohne besondere Schwierigkeit berichtigen, selbst wenn sie zuweilen schlimm genug sein können. Der Philologe M. Bernays hat Goethe von nicht wenigen gereinigt.

Anders verhält es sich mit Shakespeare und mit seinen gleichzeitigen Berufsgenossen aus dem England der Elisabeth. Er stirbt 1616, und der erste kurzgefaßte Lebenslauf, der über ihn niedergeschrieben wird, ist vom Jahre 1709. Das ist gerade so, als wenn die erste Darstellung von Goethes Leben im Jahre 1925 niedergeschrieben würde. Briefe von Shakespeare haben wir gar nicht, und nur einen einzigen an ihn gerichteten Geschäftsbrief.

Es existiert keine Zeile Manuskript von seinen Arbeiten. Geschrieben von seiner eigenen Hand haben wir nur fünf bis sechs Namenszüge, drei in seinem Testamente, zwei unter Verträgen und eine aller Wahrscheinlichkeit nach unechte in dem Exemplar von Florios Übersetzung von Montaigne, das im Britisch Museum aufbewahrt wird. Wir wissen nicht genau, in welchem Umfange mehrere der Shakespeare zugeschriebenen Werke wirklich von ihm herrühren. Arbeiten wie Titus Andronicus, wie die Trilogie Heinrich VI., wie Perikles und Heinrich VIII. bieten in dieser Beziehung große und mannigfache Schwierigkeiten. In seiner Jugend hat er die Schauspiele anderer umarbeiten oder auffrischen müssen, in seinen älteren Jahren hat er mit jüngeren Männern, denen er seine Hilfe lieh, zusammengearbeitet. Aber was schlimmer ist: mit Ausnahme von zwei kleinen erzählenden Dichtungen, die Shakespeare selbst zum Druck befördert hat, besitzen wir kein einziges Werk seines Geistes, von dem wir wissen, daß es von ihm herausgegeben ist. Er scheint den Text nicht bestätigt zu haben, er hat keine einzige Korrektur gelesen. Und selbst wenn es in der Folioausgabe seiner Schauspiele vom Jahre 1623, die zwei seiner Freunde unter den Schauspielern nach seinem Tode veröffentlichten, heißt, daß diese Ausgabe nach den ursprünglichen Handschriften veranstaltet sei, so ist diese Behauptung in zahlreichen kontrollierbaren Fällen nachweislich unwahr; sie ist unwahr da, wo die Ausgabe ganz einfach, und oft sogar mit neuen Fehlern, die alten Piratausgaben abdruckt, die entweder auf stenographischem Wege durch zu diesem Zwecke ausgesandte Zuhörer oder durch unredliche Auslieferung der Rollenbücher des Theaters zustande gekommen sind.

Es ist mit einem gewissen Rechte Brauch geworden, zu sagen, daß wir beinahe nichts über Shakespeares Leben wissen. Wir wissen nicht mit Bestimmtheit, wann Shakespeare Stratford verließ, und ebensowenig, wann er von London fortzog. Wir wissen nicht sicher, ob er jemals im Auslande gewesen ist, ob er jemals Italien gesehen hat. Wir kennen nicht den Namen von irgend einem weiblichen Wesen, das er in London geliebt hat. Wir wissen nicht, an wen er seine Sonette gerichtet hat. Wir können wahrnehmen, daß die allgemeine Stimmung seines Lebens düsterer wird, aber wir kennen den Grund nicht. Wir verspüren, daß sein Sinn heller

wird, aber wir wissen nicht, weshalb. Tastend müssen wir erraten, in welcher Reihenfolge seine Werke geschaffen wurden, und können nur schwierig deren Datum bestimmen. Wir wissen nicht, aus welchem Grunde ihm sein Ruf so gleichgültig war, wie es den Anschein hat. Wir sehen nur, daß er seine dramatischen Arbeiten nicht selbst herausgab und sie nicht einmal in seinem Testament erwähnt.

Auf der anderen Seite aber hat die leidenschaftliche Ausdauer, mit der man geforscht hat, nach und nach eine große Anzahl zuverlässiger Tatsachen ans Licht gebracht, die Ausgangspunkte oder Anhaltspunkte zu einem Aufriß von dem Lebenslauf des Dichters abgeben. Wir haben Urkunden, Kaufverträge, Prozeßaktenstücke; wir haben Äußerungen von Zeitgenossen, Anspielungen auf Shakespeares Werke und auf einzelne Stellen derselben, Zitate, leidenschaftliche Angriffe, Ausbrüche von Zorn und Haß, rührende Äußerungen über den Wert des Mannes, über die Liebenswürdigkeit seines Wesens, über sein früh anerkanntes Talent als Schauspieler, über sein Ansehen als erzählender Dichter und die Beliebtheit des Dramatikers beim Volke. Wir haben ferner einige von Zeitgenossen geführte Tagebücher und unter anderem das Notizbuch eines alten Theaterbesitzers und Pfandverleihers, der den Schauspielern Geld vorstreckte oder Anzüge lieh, und der die Aufführungsdaten vieler Stücke genau angemerkt hat.

Zu diesen Zeugnissen der Zeitgenossen kommt nun die Überlieferung. Wir begegnen ihr in einigen Aufzeichnungen, die der Prediger zu Oxford, Vikar zu Stratford, John Ward, im Jahre 1662 an Ort und Stelle nach Aussagen der Bewohner jener Gegend notierte, ferner in einigen anderen Aufzeichnungen, die ein Mr. Dowdall im Jahre 1693 nach den Auslassungen des achtzigjährigen Küsters und Kirchendieners an der Kirche zu Stratford niederschrieb. In hervorragender Weise wird die Überlieferung herangezogen bei Rowe, dem ersten, späten Biographen Shakespeares. Er beruft sich besonders auf drei Gewährsmänner. Der älteste von diesen ist Sir William Davenant, ein Poeta laureatus, der, wie es scheint, nichts gegen das Gerücht gehabt hat, das ihn zu einem unehelichen Sohn Shakespeares machte. Dieser konnte jedoch nur als Quelle zweiter Hand gelten, da er vor der Geburt Rowes gestorben war. Was auf Grundlage

seiner Aussagen erzählt wird, hat sich denn auch meist als unzuverlässig erwiesen. Rowes zweiter Gewährsmann ist Aubrey, ein Altertumsforscher im Stile jener Zeit, der ungefähr fünfzig Jahre nach Shakespeares Tod auf einer seiner Reisen Stratford zu Pferde besuchte. Er hat zahlreiche kleine Biographien verfaßt, die alle hie und da nachweisbare und grobe Fehler enthalten, und die unbedeutenden Anekdoten über Shakespeare, die in seiner Handschrift vom Jahre 1680 aufbewahrt sind, können denn auch kein unbedingtes Vertrauen beanspruchen. Rowes wichtigste Quelle ist indessen der Schauspieler Betterton, der ungefähr um das Jahr 1690 in Warwickshire eine Reise unternahm, die den ausgesprochenen Zweck hatte, etwaige noch vorhandene mündliche Überlieferungen über Shakespeare zu sammeln. Durch seine Mitteilungen haben Rowes Aufzeichnungen ihre Bedeutung erhalten; später gefundene, alte Aktenstücke haben in mehreren Fällen merkwürdig die Richtigkeit dessen nachgewiesen, was er, gestützt auf die mündliche Überlieferung, erzählt hat.

Wir verdanken es also einer kleinen Gruppe ehrbarer, aber geistloser Männer, wenn die Umrisse von Shakespeares Lebenslauf sich zeichnen lassen. Deshalb sind uns Anekdoten aufbewahrt worden, die nur geringen Wert besitzen, selbst wenn sie wahr sind, während uns die Kenntnis von wichtigen Daten des äußeren Lebens und von beinahe allem fehlt, was uns über den Gang der inneren Lebensführung Shakespeares aufklären könnte.

Allerdings besitzen wir in Shakespeares Sonetten eine Gruppe von Schöpfungen, durch die wir in ein näheres Verhältnis zu seiner Persönlichkeit kommen als durch seine übrigen Werke. Doch um den Wert der Sonette als selbstbiographisches Material bestimmen zu können, sind nicht nur literarhistorische Kenntnisse, sondern auch kritischer Sinn und Takt vonnöten, da ja keineswegs im voraus angenommen werden darf, daß der Dichter hier, buchstäblich genommen, im eigenen Namen spreche.

II.

William Shakespeare war ein Landkind. Er wurde geboren in Stratford upon Avon, einem Städtchen von vierzehn- bis fünfzehnhundert Einwohnern, gelegen in einer freundlichen Landschaft

mit wellenförmigem Erdboden und reich an grünen Wiesen, an üppigen Büschen und Bäumen — in einer Landschaft, deren Natur Shakespeare bei den Landschaftsschilderungen im Sommernachtstraum, in Wie es euch gefällt und im Wintermärchen vorgeschwebt haben mag. Er hat seine ersten und tiefsten Eindrücke von dieser Natur, und in ihr seine früheſten, poetischen Eindrücke von den Volksliedern erhalten, welche die Landbevölkerung sang, und die bei Shakespeare so oft besprochen und wiedergeboren werden. Die Stadt Stratford liegt an einer uralten Landstraße, die von London nach Irland führt und hier den Avonfluß überschreitet, welchem Umstande sie ihren Namen (Landstraßenfurt) verdankt. Über den Fluß war eine schöne noch existierende Brücke gebaut. Die malerischen Häuser mit ihren Giebeldächern waren von Holz oder Fachwerk aufgeführt. Es gab dort zwei schöne, öffentliche Gebäude, die noch vorhanden sind, die mächtige, alte Kirche nahe beim Avon und das Rathaus (the Guildhall) mit seiner Kapelle, der noch wohl erhaltenen Guild-Chapel, die derselben Heiligenkreuzgilde gehörte, welche auch die im zweiten Stock des Rathauses gelegene Lateinschule besaß. Die Kapelle mit ihrem schönen Glockenspiele war mit Wandgemälden geschmückt, wahrscheinlich die ersten und lange die einzigen Werke der Malkunst, die Shakespeare zu sehen bekam.

Übrigens war Stratford upon Avon ein ungesunder Aufenthalt. Es gab dort keinerlei unterirdische Ablaufsrinnen, und weder Straßenfeger noch Kehrichtkärrner. Das Spülwasser floß aus den Häusern in schlecht gehaltene Gossen; die Straßen waren voll von stinkenden Pfützen, in denen sich Schweine und Gänse frei umhertummelten, und der Düngerhaufen dehnte sich über die Landstraße aus. Das erste, was wir über Shakespeares Vater erfahren, ist, daß er im April 1552 wegen Ansammlung eines großen Misthaufens vor seinem Hause in der Henleystreet zu einer Geldstrafe von zwölf Pence verurteilt wurde, ein Umstand, der teils auf seine Viehzucht hindeutet, teils seinen geringen Sinn für Reinlichkeit beweist, da der öffentliche Misthaufen nur einen Steinwurf weit von seinem Hause entfernt war. Auf dem Gipfel seines Wohlstandes angelangt, wird er im Jahre 1558 zugleich mit mehreren anderen Bürgern wegen desselben Versehens zu einer Geldstrafe von vier Pence verurteilt.

Die Sache hat deshalb einige Wichtigkeit, weil diese sanitären Verhältnisse in Stratford aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeares frühen Tod verursacht haben.

Sowohl von väterlicher als auch von mütterlicher Seite stammt der Dichter aus Landmannsfamilien in Warwickshire. Sein Großvater, Richard Shakespeare, wohnte in Snitterfield, wo er ein kleines Gehöft gepachtet hatte. Der zweite Sohn dieses Mannes John Shakespeare, zog um das Jahr 1551 nach Stratford und ernährte sich in der Henleystraße als Gerber und Handschuhmacher. Im Jahre 1557 verbesserten sich seine Verhältnisse wesentlich durch seine Heirat mit Mary Arden, der jüngsten Tochter eines wohlhabenden Landmanns in der Nachbarschaft, der wenige Monate vorher gestorben war. Von ihrem Vater, Robert Arden, hatte sie dann gerade sein Gut Asbies in Wilmecote geerbt, außerdem hatte sie alle Aussicht, als zukünftiges Erbe einen Anteil an einem größeren Hofe in Snitterfield zu erhalten. Asbies wurde zu einem Werte von 224 Pfund veranschlagt, mit einem jährlichen Einkommen von 28 Pfund, was nach dem jetzigen Geldwerte 140 Pfund (2800 Mark) ausmachen würde. Das Testament gewährt übrigens durch das beigefügte Inventarium einen guten Einblick in die Lebensweise einer reichen Landbewohnerfamilie aus jener Zeit: ein einfaches Bett mit zwei Matratzen, fünf Tischtücher, drei Handtücher usw. Kleidungsstücke von Leinwand scheint man nicht gehabt zu haben. Die Eßgeräte waren wertlos: Holzlöffel und Holznäpfe. Und das Vaterhaus der Mutter Shakespeares war doch nach den Verhältnissen der damaligen Zeit sehr wohlhabend.

Nach seiner Heirat war John Shakespeare in den Stand gesetzt, seine Wirksamkeit auszudehnen. Er machte große Geschäfte in Wolle, handelte aber auch gelegentlich mit Korn und anderem. Aubreys Mitteilung, daß er Schlächter gewesen sei, scheint nur besagen zu können, daß er die Tiere züchten und schlachten ließ, für deren Felle er Verwendung hatte, doch waren überhaupt in jenen Tagen in einer so kleinen englischen Provinzstadt die verschiedenen Gewerbe nicht streng getrennt; derselbe Mann, der den Rohstoff lieferte, verarbeitete ihn auch.

John Shakespeare schwang sich allmählich zu einer einflußreichen Stellung in der kleinen Stadt empor, in die er eingewandert war. Zuerst (1557) wurde er einer von den Beamten,

denen es oblag, das Brot und das Bier zu unterſuchen und zu koſten; im folgenden Jahre wurde er einer der vier Polizeimeiſter der Stadt, 1561 Kämmerer, 1565 Ratsherr, endlich 1568 der oberſte Bürgermeiſter (high bailiff).

William Shakeſpeare war das dritte Kind ſeiner Eltern. Zwei Schweſtern, die in der erſten Jugend ſtarben, waren älter als er. Er wurde am 26. April 1564 getauft; ſein Geburtstag iſt uns nicht genau bekannt. Nach der Überlieferung war es der 23. April, wahrſcheinlich war es aber der 22. (im neuen Stil der 4. Mai), da man ſonſt wohl in Shakeſpeares Grabſchrift den Umſtand erwähnt hätte, daß ſein Todestag und ſein Geburtstag zuſammen fielen, und nicht die Worte „in ſeinem dreiundfünfzigſten Jahre“ gebraucht worden wäre.

Shakeſpeares Eltern beſaßen keinerlei Schulkenntniſſe; ſie haben dem Anſcheine nach nicht einmal ihren eigenen Namen ſchreiben können. Sie wollten indeſſen, daß ihrem älteſten Sohne die Bildung nicht fehlen ſollte, die ſie ſelbſt entbehrten, und ſandten den Jungen in Stratfords gelehrte Schule oder Grammar-School, wo man die Kinder im Alter von ſieben Jahren aufnahm; ſie wurden in der lateiniſchen Grammatik unterrichtet, lernten aus dem Schulbuche Sententiae Pueriles überſetzen und laſen ſpäter Ovid, Vergil, Cicero und Seneca. Die Schulzeit nahm Winter und Sommer den ganzen Tag in Anſpruch, doch mit den nötigen Unterbrechungen für Mahlzeiten und Spiele. Eine deutliche Erinnerung aus der Schulzeit Shakeſpeares iſt uns in der erſten Szene des vierten Aktes aus den Luſtigen Weibern von Windſor aufbewahrt worden, wo der Lehrer, Sir Hugh Evans, den kleinen William in hic, haec, hoc examiniert und ſich vergewiſſert, ob er gelernt habe, daß ſchön pulcher heiße, und daß lapis ein Stein ſei. Es ſcheint ſogar, daß ſein Lehrer in Wirklichkeit ein Waliſer war.

Die Gegend, in der das Kind heranwuchs, war reich an hiſtoriſchen Erinnerungen und Denkmälern. In der Nähe lag Warwick mit ſeinem Schloß, berühmt durch die Kämpfe der weißen und roten Roſe. Hier lebte unter anderem der Graf von Warwick, der ſich in der Schlacht von Shrewsbury gegen die beiden Percy auszeichnete und bei der Heirat Heinrichs V. Unterhändler war. Bei den Kämpfen zwiſchen York und Lancaſter waren die Be-

wohner des Landstrichs übrigens nicht einig. Warwick stand eine Zeitlang auf Yorks Seite, Coventry ergriff Lancasters Partei. Nach dem nahegelegenen Coventry muß Shakespeare ebenfalls als Knabe gekommen sein. Auch diese Stadt war reich an Erinnerungen aus dem Zeitalter, das er später wiedererwecken sollte. In Coventry stießen die beiden Gegner, die in seinem Richard II. auftreten, Heinrich Bolingbroke und der Herzog von Norfolk, aufeinander. Aber Coventry war auch in anderer Beziehung eine Stadt, die für den Knaben eine große Anziehungskraft haben mußte. Hier fanden die regelmäßigen Theatervorstellungen statt, die anfangs von der Kirche veranstaltet wurden, später aber an die Gilden übergingen. Wahrscheinlich hat er die halb mittelalterlichen religiösen Schauspiele gesehen, auf die in seinen Werken zuweilen angespielt wird, Stücke, die ihren Zuschauern Herodes und den Kindermord zu Bethlehem zeigten, oder Seelen, die in der Hölle verzehrt werden, oder ähnliche grelle Dinge.*) (Heinrich V., II3, III3.)

Auch von königlicher und fürstlicher Pracht hat Shakespeare wahrscheinlich schon als kleines Kind einen Schimmer gesehen. Als er acht Jahre alt war, verweilte Elisabeth einige Zeit in unmittelbarer Nähe von Stratford, und zwar zum Besuch bei dem Sir Thomas Lucy auf Charlecote, der auf Shakespeares Lebensgang einen so durchgreifenden Einfluß erlangen sollte. In jedem Falle aber hat er als Knabe das nahe gelegene Schloß Kenilworth gesehen und muß Zeuge der großartigen Festlichkeiten gewesen sein, die dort im Jahre 1575 von Leicester zu Ehren Elisabeths während ihres Besuches auf dem Schlosse veranstaltet wurden. Die Familie Shakespeare hatte dort nämlich einen nahen und einflußreichen Verwandten, Leicesters hochbetrauten Mann Eduard Arden, der bald darauf, anscheinend infolge der nach dem Feste eingetretenen Spannung zwischen der Königin und Leicester, das Mißtrauen oder das Mißfallen seines Herrn erregte und später auf dessen Befehl hingerichtet wurde.

---

*) Reminiszenzen daher sind: Hamlets Ausdruck über den schlechten Schauspieler he out-herods Herod und der Vergleich zwischen der Fliege auf Bardolphs flammender Nase und einer schwarzen Seele, die im Höllenfeuer brennt.

Es waren aber nicht allein mittelalterliche Mysterien, die der spätere Schauspieldichter in seiner Jugend zu sehen Gelegenheit hatte. Die Stadt Stratford hatte eine gewisse Vorliebe für eigentliche Theatervorstellungen. In demselben Jahre, wo Shakespeares Vater Bürgermeister war, kamen zum ersten Male umherziehende Schauspieler nach Stratford, und von 1569—1587 wurde die Stadt von nicht weniger als vierundzwanzig umherreisenden Truppen besucht. Die Truppe der Königin, die Diener der Lords Worcester, Leicester und Warwick gaben wiederholt Gastspiele in Stratford. Es war Sitte, daß diese zuerst dem Bürgermeister ihre Aufwartung machten, ihm mitteilten, bei welchem vornehmen Herren sie in Dienst ständen, und zum erstenmal nur vor ihm und dem Rate der Stadt spielten. Wir haben von einem Schriftsteller namens Willis, der in demselben Jahre geboren wurde wie Shakespeare, eine Schilderung, wie er in dem nahe gelegenen Glouceſter, zwischen den Knien seines Vaters stehend, einer solchen Vorstellung beiwohnte, und sind so in der Lage, uns ein Bild davon zu machen, wie sich dem Dichter als Kind zum erstenmal die Herrlichkeit eines Theaters offenbarte.

Er hat in seinen Knaben- und Jünglingsjahren Gelegenheit gehabt, den größten Teil des älteren, englischen Repertoires kennen zu lernen, worunter teils Stücke sich finden, die er später verspottet — wie The Life of Cambyses, über dessen Pathos Falstaff sich aufhält — teils Stücke, die später die Grundlage für seine eigenen Schauspiele bildeten, wie The Supposes, das in Taming of the shrew benutzt wurde, oder das alte Stück über König Johann oder Famous Victories of Henrik V., das einige Grundzüge zu seinem Heinrich IV. enthält.

Wahrscheinlich hat sich Shakespeare als Knabe und Jüngling nicht damit begnügt, den Theatervorstellungen beizuwohnen, sondern er hat die Schauspieler in den verschiedenen von ihnen bewohnten Wirtshäusern, dem Schwan, der Krone oder dem Bären, aufgesucht.

Im allgemeinen war der Schulbesuch mit dem vierzehnten Jahre beendigt. Als Shakespeare in diesem Alter stand, soll sein Vater ihn aus der Schule genommen haben, um ihn in seinem Geschäfte zu verwenden. Damals hatten die Vermögensverhältnisse des Vaters angefangen sich zu verschlechtern.

Im Jahre 1578 verpfändete John Shakespeare den Besitz seiner Frau, Asbies, für eine Summe von 40 Pfund, zu deren Rückzahlung innerhalb zweier Jahre er sich verpflichtet zu haben scheint, was er selbst übrigens in Abrede stellt. In demselben Jahre beschloß die Gemeinde, ihm sowohl die Steuer zur Ausrüstung von Soldaten als auch die von ihm als Alderman zu entrichtende Armensteuer zu erlassen. Im folgenden Jahre ist er wiederum außerstande, die Kriegssteuer zu bezahlen. Als er im Jahre 1580 ein Stück Land verkaufte, das ihm nach dem Tode seiner Schwiegermutter zufiel, um das auf Asbies ruhende Pfand einlösen zu können, und als der Pfandinhaber, ein gewisser John Lambert, ein Sohn von Eduard Lambert, dem das Pfand ursprünglich übertragen war, sich weigerte, das Geld anzunehmen, mit der Begründung oder unter dem Vorwande, daß er die Summe nicht zu rechter Zeit zurückerhalten habe, und daß John Shakespeare auch noch anderweitig in seiner Schuld sei — da nennt dieser sich in dem darauf folgenden Gerichtsverfahren „eine Person in kleinen Verhältnissen und mit wenigen Freunden und Beschützern in der Grafschaft". Welchen Ausgang die Verhandlungen nahmen, ist uns unbekannt, aber es scheint, daß der Vater und nach ihm der Sohn sich die Sache sehr zu Herzen nahmen und der Meinung waren, daß ihnen großes Unrecht geschehen sei. In dem Vorspiel von Taming of the Shrew nennt Christoph Schlau sich einen Sohn des alten Schlau von Burton on the Heath. Aber Burton on the Heath war eben der Ort, wo die Lambert, der Vater und der Sohn, ansässig waren. Und es ist sehr bezeichnend, daß diese Äußerung der Hauptperson im Vorspiel eine der wenigen ist, die Shakespeare bei der Umarbeitung des alten Stückes den Vorspielrepliken hinzugefügt hat.

Von nun an wird John Shakespeares Lage immer schlechter. Im Jahre 1586, als sein Sohn wahrscheinlich schon in London war, wird er ausgepfändet, und nicht weniger als drei Arrestbefehle werden gegen ihn ausgestellt; eine Zeitlang scheint er Schulden halber im Gefängnis gesessen zu haben. Er wurde von seiner Stellung als Ratsherr abgesetzt, weil er sich lange Zeit nicht mehr zu den Sitzungen auf dem Rathause eingefunden hatte. Wahrscheinlich wagte er nicht hinzugehen, aus Furcht, von seinen Gläubigern verhaftet zu werden. Er scheint durch Bürgschaft-

leisten für seinen Bruder Henry viel Geld verloren zu haben. Außerdem befand sich Stratford damals in einer Handelskrisis. Die Anfertigung von Tuch und Garn, von der die Bürger lebten, war weit weniger einträglich geworden als früher.

Wie peinlich John Shakespeares Lage viel später, im Jahre 1592, war, bezeugt uns Sir Thomas Lucys Bericht über die Einwohner von Stratford, die Ihrer Majestät Gesetzesvorschrift, einmal des Monats in die Kirche zu gehen, nicht befolgten. Unter diesen wird er als einer genannt, „der sich aus Furcht vor einem Schuldenprozesse nicht dorthin wagt".

Es ist wahrscheinlich, daß der junge William, als sein Vater ihn aus der gelehrten Schule nahm, diesem in seinem Gewerbe und Geschäft an die Hand ging; unmöglich ist auch nicht, was die übrigens zweifelhafte Andeutung eines Zeitgenossen auszusprechen scheint, daß er eine Zeitlang Schreiber im Bureau eines Advokaten gewesen sei. Sehr früh sind aller Wahrscheinlichkeit nach seine großen Fähigkeiten zutage getreten, früh muß er begonnen haben, Verse zu schreiben, und er ist, wie Genies in der Regel, in allen Beziehungen frühzeitig reif gewesen.

III.

Erst achtzehn Jahre alt, im Dezember 1582, verheiratete William Shakespeare sich mit einem sechsundzwanzigjährigen Mädchen, Anna Hathaway, der Tochter eines eben verstorbenen, wohlhabenden Hofbesitzers aus dem Nachbardorfe, aber aus demselben Kirchspiel. Die Ehe, die schon an und für sich übereilt scheint, bei einem nur achtzehnjährigen Jüngling, dessen Vater in drückenden Verhältnissen lebte, und der als Gehilfe vermutlich nur einen geringen Lohn bezog, kam obendrein etwas schneller zustande, als das in der Regel geschah. In einer Urkunde vom 28. November 1582 verbürgen sich zwei Freunde der Familie Hathaway in dem Bischofssitze Worcester mit einer nach damaligen Verhältnissen bedeutenden Summe dafür, daß der Eheschließung nach einem einmaligen Aufgebot — anstatt der gesetzlich befohlenen dreimaligen — nichts im Wege stehe. Soweit man es beurteilen kann, ist die Familie der Braut eifrig bestrebt gewesen, die Hochzeit zustande zu bringen, während die Familie des Bräutigams sich zurückgehalten, ja vielleicht nicht einmal

ihre Zustimmung gegeben hat. Und dieser Hast entspricht es, daß das erste Kind, die Tochter Susanne, sich etwas schnell einfand, und zwar schon im Mai 1583, nur fünf Monate und drei Wochen nach der Heirat. Es ist indessen wahrscheinlich, daß der Hochzeit eine Verlobung vorhergegangen ist, die in der damaligen Zeit als die eigentliche Heirat betrachtet wurde.

Im Jahre 1585 bekam das Paar Zwillinge, die Tochter Judith und den Sohn Hamnet (der Name wird auch Hamlet geschrieben), der unzweifelhaft seinen Namen nach einem Bäcker in Stratford, Hamnet Sadler, einem Freunde der Familie, erhalten hat, den Shakespeare noch in seinem Testament bedachte. Dieser Sohn starb, nur elf Jahre alt.

Wahrscheinlich ist Shakespeare kurz nach der Geburt dieser Kinder gezwungen worden, Stratford zu verlassen. Er hatte, wie es bei Rowe heißt, das Unglück gehabt, in schlechte Gesellschaft zu geraten, und hatte mehrere Male Wild in einem Parke geschossen, der dem Sir Thomas Lucy in Charlecote, nahe bei Stratford, gehörte. Da dieser ihn etwas zu strenge dafür bestrafen ließ, so rächte Shakespeare sich, indem er eine Ballade gegen ihn schrieb, die so bitter war, daß der Gutsbesitzer seine Verfolgungen verdoppelte und den jungen Mann zwang, sein Gewerbe und seine Familie in Warwickshire auf einige Zeit zu verlassen und sich nach London zu retten. Rowe nahm an, daß jene Ballade verloren gegangen sei, aber die erste Strophe ist uns, als von einem sehr alten, in der Nachbarschaft von Stratford lebenden Manne stammend, bei Oldys aufbewahrt worden, und sie kann wohl echt sein. Die Übereinstimmung zwischen ihr und einer unzweifelhaften Hindeutung auf Thomas Lucy in einem Shakespeareschen Werke macht es wahrscheinlich, daß sie einigermaßen korrekt wiedergegeben ist.*)

---

*) A parliament member, a justice of peace
At home a poor scare-crow, at London an asse;
If lowsie is Lucy, as some volke miscalle it,
Then Lucy is lowsie, whatever befall it;
He thinkes himself greate
Yet an asse in his state
We allowe by his eares but with asses to mate.
If Lucy is lowsie, as some volke miscalle it,
Sing lowsie Lucy, whatewer befalle it.

Obgleich Wilddieberei in der damaligen Zeit als eine verhältnismäßig unschuldige und verzeihliche Jugendsünde angesehen wurde, der z. B. die Studenten an der Oxforder Universität manche Generationen hindurch stark verfallen waren, so hat doch Sir Thomas Lucy, der seinen Wildpark erst eben angelegt und nur wenig Wild darin gehabt zu haben scheint, der Stratforder Jugend die Wilddiebereien übel vermerkt. Er war, soweit man es beurteilen kann, in Stratford wenig beliebt; für die Geschenke, welche die Stadt ihm zufließen ließ (nach Ausweis der städtischen Rechenschaftsberichte: wiederholte Sendungen von Salz und Zucker), zeigte er sich nie durch die Überlassung eines Stückes Wild erkenntlich, wie die anderen Gutsbesitzer der Umgegend. Gerichtlich strafbar war Shakespeares Vergehen in jener Zeit noch nicht, aber als Friedensrichter und großer Grundbesitzer hatte Sir Thomas den jungen Burschen in seiner Gewalt; und es ist sehr wahrscheinlich, daß die Überlieferung richtig ist, die, von dem im Jahre 1708 verstorbenen Erzdiakonen Davies herrührend, behauptet, der gestrenge Herr habe Shakespeare „oft peitschen und zu wiederholten Malen einsperren lassen"; denn sie wird durch Davies' fast richtige Aussage bekräftigt, daß Shakespeare sich später gerächt habe, indem er jenen zu „seinem Richter Clodpate" (soll Richter Shallow sein) machte und durch Anbringung „von drei kriechenden Läusen" in seinem Wappen Namen und Wappen lächerlich machte. In Wirklichkeit finden wir, daß in der Eingangsszene der Lustigen Weiber von Windsor der Richter Shallow (zu deutsch Schaal), der den Falstaff beschuldigt, sein Wild geschossen zu haben, nach Slenders (Schmächtigs) Erklärung ein Dutzend weiße luces (Hechte) in seinem Wappen hat, was in dem Munde des Walisers Evans zu einem Dutzend weißer Läuse wird — mit demselben Wortspiel wie in der Ballade. Und das Familienwappen der Lucys bestand eben aus drei Hechten in Silber.

Noch ungereimter erscheint es, die Überlieferung von Shakespeares Wilddiebereien bestreiten zu wollen, wenn man in Betracht zieht, daß gerade Sir Thomas Lucy 1585 im Parlamente einer Verschärfung der Jagdgesetze das Wort redete.

Indessen ist hierbei ja einzig der Umstand von Wichtigkeit, daß Shakespeare, ungefähr einundzwanzig Jahre alt, seine Vaterstadt verläßt, um dauernd nicht mehr dorthin zurückzukehren,

bis er seine ganze Lebensbahn durchlaufen hat. Selbst wenn er ihr jetzt nicht notgedrungen hätte Lebewohl sagen müssen, würde ja der Drang, die ihm innewohnenden Fähigkeiten und Kräfte zu entfalten, ihn über kurz oder lang fortgetrieben haben. Jetzt mußte er jung und im Leben unerprobt nach der Hauptstadt ziehen, um sein Glück zu suchen.

Ob er irgend ein Glück aufgab, um ein neues zu finden, ist ungewiß, aber es ist nicht sehr wahrscheinlich. Nichts deutet darauf hin, daß Shakespeare in dem beinahe acht Jahre älteren Bauernmädchen, das er im Alter von achtzehn Jahren heiratete, auch nur für einige Jahre die Frau fand, die sein Leben ausfüllen konnte, und alles spricht dagegen. Sie und die Kinder blieben bei seiner Abreise in Stratford, und er sah sie nur bei seinen anfangs wahrscheinlich seltenen, späterhin alljährlichen Besuchen in der Stadt wieder. Die Überlieferung im Verein mit seiner Dichtung zeigt, daß er in London das freie Zigeunerleben des Schauspielers und Theaterdichters gelebt hat. Wir wissen außerdem, daß er verhältnismäßig früh das Geschäftsleben eines Theaterleiters und Theatermitbesitzers geführt hat. Aber das Weib in diesem Leben ist Anna Hathaway nicht gewesen. Dagegen kann darüber kein Zweifel herrschen, daß Shakespeare Stratford keinen Augenblick aus den Augen verlor, und, sobald er anderswo festen Fuß gefaßt hatte, stets mit dem Ziele vor Augen arbeitete, sich Grund und Boden in der Stadt zu erwerben, die er so arm und gedemütigt verlassen hatte, um das gesunkene Ansehen seines Vaters und die Ehre der Familie wieder aufzurichten.

IV.

Und so ritt denn der junge Mann von Stratford nach London. Bei seiner Ankunft in Smithfield verkaufte er wahrscheinlich sein Pferd, wie es ärmere Reisende damals zu tun pflegten, und nach der sinnreichen Vermutung von Halliwell-Philips verkaufte er es an James Burbage, der einen Mietstall in der Nähe unterhielt. Und dieser Mann, der Vater von Shakespares später so berühmtem Berufsgenossen Richard Burbage, ist vielleicht derselbe gewesen, der Shakespeare die Wartung der Pferde übertrug, auf den seine Kunden aus der Gegend von Smithfield zum Besuch des

2*

Theaters herbeiritten. James Burbage war nämlich der Erbauer und Besitzer des ersten, 1576 errichteten Theatergebäudes in England, das The Theatre genannt wurde; und wie bekannt berichtet eine Überlieferung, die sich bis auf Sir William Davenant zurückführen läßt, daß Shakespeare sich aus harter Notwendigkeit an der Tür des Theaters aufhielt, bereit, die Pferde zu halten, auf denen die Theaterbesucher herangeritten kamen. Die Gegend war nämlich einsam und berüchtigt, und es wimmelte da von Pferdedieben. Er wurde in dieser Stellung so beliebt, daß alle, die vom Pferde stiegen, nach ihm riefen, so daß er sich Burschen als Mithelfer mietete, die sich mit den Worten meldeten: „Ich bin Shakespeares Bursche", eine Benennung, die, wie man behauptet, auch später an ihnen haften blieb. Was für die Wahrheit dieser verspotteten Sage spricht, ist der Umstand, daß zu der Zeit, in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, auf die sie zurückgeführt werden kann, die Sitte, nach den Theatern zu reiten, vollständig aus der Mode gekommen war. Man bediente sich der Schiffahrt auf der Themse.

Nach einer Stratforder Überlieferung erhielt Shakespeare zuerst in einer den Schauspielern untergeordneten Stellung Zutritt zum Theater; nach einer englischen Theatertradition begann er als Gehilfe des Regisseurs, der den Schauspielern das Signal zum Erscheinen auf der Bühne gab. Augenscheinlich ist er jedoch sehr schnell von einem Posten zum anderen aufgerückt.

Jenes London, wohin Shakespeare kam, war eine Stadt von ungefähr 300000 Einwohnern, deren Hauptstraßen erst eben Pflaster erhalten hatten, aber ohne Straßenbeleuchtung, mit Gräben, Mauern und Toren, mit roten hochgiebeligen, zweistöckigen Holzhäusern, die durch freihängende Schilder bezeichnet und benannt waren, Gebäuden, in deren Innerem Bänke die Stelle von Stühlen, und Binsenstreu die Stelle von Teppichen vertraten, und mit starkem Verkehr — doch gab es keinen Verkehr zu Wagen, denn erst unter Elisabeth kam die erste Kutsche nach England, sondern nur zu Fuß, zu Pferde, in Tragstühlen oder in Booten auf der Themse, die trotz des schon damals starken Kohlenverbrauchs der Stadt noch klar und blank war und von Tausenden von Fahrzeugen befahren wurde. Die Boote bahnten sich unter den immerfort gellenden Rufen der Bootsleute Eastward hoe! oder Westward hoe!

ihren Weg zwiſchen Scharen von Schwänen hindurch, die ab und zu ans Land ſtiegen, wo grüne Wieſen und ſchöne Gärten den Fluß einhegten.

Über die Themſe führte damals nur eine Brücke, die mächtige London Bridge, nicht weit von der jetzigen Trägerin dieſes Namens gelegen. Sie war breit, mit Läden bedeckt, und hatte an den Enden ſchwere Türme, auf deren Zinnen beinahe immer Köpfe von hingerichteten Männern ausgeſtellt waren. In ihrer Nähe lag Caſtcheap, die Straße, wo Falſtaff zum Wirtshauſe geht.

In Londons Mittelpunkte ſtanden damals die eben errichtete Börſe und die St. Paulskirche, die nicht bloß als die Kathedrale der Stadt betrachtet wurde, ſondern auch als ein Verſammlungsort für die ſpazierende Jugend, als eine Art Klublokal, wo man die Tagesneuigkeiten hörte, als eine Art Mietbureau, wo man die Dienſtboten mietete, und als eine Freiſtätte für Schuldner, die dort nicht verunglimpft werden durften. In den Straßen, die noch die bunte Lebensfülle der Renaiſſancezeit bewahrten, erſchallte der Ruf der Lehrlinge, die die Käufer herbeiriefen, ſowie der Hauſierer, die die Aufmerkſamkeit auf ihre Waren hinlenkten; hier ſah man zahlreiche bürgerliche, geiſtliche und militäriſche Aufzüge, Hochzeitszüge und Prozeſſionen, Landsknechte und Armbruſtſchützen in ganzen Scharen.

Dort konnte man Eliſabeth in ihrem ſchweren Hofwagen begegnen, wenn ſie es nicht vorzog, in einer prächtig geſchmückten Gondel und im Gefolge von zahlreichen, zierlichen Booten auf der Themſe zu fahren.

In der City ſelbſt wurde kein Theater geduldet; die bürgerlichen Behörden betrachteten die Theater mit ungünſtigen Augen und hatten ſie im Verein mit den derben Beluſtigungen — Hahnenkämpfen und Kampfſpielen zwiſchen Bären und Hunden — mit denen ſie wetteifern mußten, nach dem Oſtufer der Themſe verwieſen.

Die ſchönen, bunten, ausſchweifenden Trachten der damaligen Zeit ſind bekannt. Der Männer Puffärmel, der Frauen ſteife Halskragen und die mit Hilfe der Krinoline phantaſtiſch ausgeſtatteten Faſſons ihrer Kleider werden noch jetzt bei ſzeniſchen Aufführungen der Schauſpiele aus jener Zeit verwendet. Die Königin und ihr Hof gaben das Beiſpiel eines großen und unver-

nünftigen Luxus in der Zahl und den Stoffen der Gewänder. Die Damen ſchminkten ſich und färbten oft ihre Haare. Die Farbe der Königin, rotgelb, war Modefarbe. Mit den Bequemlichkeiten des täglichen Lebens war es nicht weit her. Vor kurzem erſt hatte man angefangen, ſtatt der offenen Kamine Kachelöfen aufzuführen. Vor kurzem erſt waren gute Betten häufiger geworden; als Shakeſpeares wohlhabender Großvater Robert Arden im Jahre 1556 ſein Teſtament macht, gibt es in ſeinem Hauſe, wo er mit ſeinen ſieben Töchtern wohnt, nur ein Bett. Man ſchlief auf Strohmatratzen mit einem Holzklotze unter dem Kopfe und einem Felle als Decke. Der einzige Zimmerſchmuck bei den Wohlhabenderen waren die Teppiche, womit man aus Mangel an Tapeten die Wände behängte und zwiſchen denen und den Wänden man bei Shakeſpeare ſich ſo häufig verbirgt.

Man ſpeiſte zu jener Zeit ſchon um elf Uhr zu Mittag, und es galt für fein, früh zu ſpeiſen. Man aß, wenn es die Mittel geſtatteten, üppig und ſtark, erhob ſich ohne Scham vom Tiſch, um ſich etwas zurückzuziehen, und forderte einen der Anweſenden auf, mit nach dem Kabinett zu gehen. Man ſaß oft allzulange bei Tiſch. Aber das Eßgerät war äußerſt einfach. Noch im Jahre 1592 ſpeiſte man durchgängig mit hölzernen Löffeln aus hölzernen Tellern und Schüſſeln. Erſt um dieſe Zeit begannen Zinn und Silber das Holz abzulöſen. Meſſer waren von 1563 an allgemein in Gebrauch geweſen. Gabeln aber kannte man zu Shakeſpeares Zeit noch nicht, man benutzte die Finger. In der Schilderung eines fünfmonatlichen Aufenthaltes im Auslande, die der engliſche Reiſende Coryat im Jahre 1611 herausgibt, finden wir ein Zeugnis darüber, daß er zu ſeiner Verwunderung den Gebrauch der Gabel in Italien verbreitet fand: „In allen italieniſchen Städten, durch die ich kam, beobachtete ich eine Sitte, von der ich auf meinen Reiſen in anderen Ländern niemals Zeuge geweſen bin; auch glaube ich nicht, daß ſie außerhalb Italiens irgendwo in der Chriſtenheit vorkommt. Die Italiener und ſogar Fremde, die ſich in Italien aufhalten, wenden nämlich bei der Mahlzeit eine kleine Gabel an, die ſie bei der Zurichtung des Eſſens als Beihilfe benutzen, denn während ſie das Fleiſch mit dem Meſſer zerſchneiden, das ſie in der einen Hand halten, ſtechen ſie die Gabel, die ſie in der anderen Hand halten, in dasſelbe Stück,

weshalb man es als einen Verstoß gegen die Gesetze der guten Lebensart betrachtet, wenn einer die Finger in das Gericht steckt, wovon alle speisen sollen. Die Ursache hiervon ist die folgende: die Italiener haben beobachtet, daß die Finger aller Menschen nicht gleich rein sind". Wir sehen ferner, daß Coryat das neue Gerät in seinem Vaterlande einführt. Er erzählt, daß er es richtig gefunden habe, die italienische Manier nicht nur in Italien und Deutschland, sondern nach seiner Heimkehr „oft in England" nachzuahmen, und er berichtet, wie ein gelehrter und lustiger Herr aus seiner Bekanntschaft deshalb mit ihm scherzte und ihn Furcifer nannte. In einem Schauspiele von Ben Jonson aus dem Jahre 1614 The Devil is an Ass erwähnt jemand des Gebrauches von Gabeln als einer, um die Servietten zu schonen, von Italien eben eingeführten Sitte. Wir müssen uns Shakespeare so ungewohnt im Gebrauch der Gabel vorstellen, wie es heut ein Beduine ist.

Tabak hat er sicher nicht geraucht; denn er erwähnt in seinen Werken niemals den Tabak, obgleich sich zu seiner Zeit die Bevölkerung in den Tabaksläden versammelte, wo in der neuen Kunst des Rauchens Unterricht erteilt wurde, und obgleich die vornehme Jugend sogar auf ihren Plätzen oben auf der Bühne des Theaters Tabak rauchte.

V.

Der Zeitpunkt, zu dem Shakespeare nach London kam, war in politischer und religiöser Beziehung gleich bedeutungsvoll. Es ist dies der Zeitpunkt, wo England protestantische Großmacht wird. Unter der blutigen Marie, deren Gemahl Philipp II. den spanischen Thron einnahm, war die Regierung spanisch-katholisch gewesen; Ketzerverfolgungen brachten die Angeklagten, darunter viele der vorzüglichsten Männer Englands, auf das Schafott, ja auf den Scheiterhaufen. Spanien benutzte England zur Bekämpfung Frankreichs und zog selbst allen Nutzen aus dem Bündnis, England aber erlitt den Schaden; Calais, der letzte englische Besitz in Frankreich, ging verloren.

Mit Elisabeth kam das protestantische Prinzip als politische Macht auf den Thron. Sie schlug Philipps Werbung aus; sie wußte, wie unpopulär die Verbindung mit dem spanischen

Könige ihre Schweſter gemacht hatte, und im Kampfe gegen die päpſtliche Macht hatte ſie das Parlament auf ihrer Seite; das Parlament hatte ſie ſofort kraft der göttlichen und der Landesgeſetze als Königin anerkannt, während der Papſt ſie bei ihrer Thronbeſteigung für unberechtigt zur Thronfolge erklärte. Die katholiſche Welt nahm Partei gegen ſie, zuerſt Frankreich, dann Spanien. England unterſtützte das proteſtantiſche Schottland gegen deſſen katholiſche Königin und deren ſchottiſch-franzöſiſches Heer, und die Reformation ſiegte in Schottland. Späterhin, als Maria Stuart ihre Regierungszeit in Schottland zu Ende gelebt hatte und nach England flüchtete, in der Hoffnung, dort Hilfe zu finden, war es nicht mehr Frankreich, ſondern Philipp II., der auf ihrer Seite ſtand. Er ſah ſeine Herrſchaft in den Niederlanden durch den Sieg der proteſtantiſchen Ideen in England bedroht.

Das politiſche Intereſſe bewog Eliſabeths Regierung, Maria gefangen zu nehmen. Der Papſt tat Eliſabeth in den Bann der Kirche, löſte ihre Untertanen von dem Eid der Treue und erklärte ſie für rechtlos an ihrem Reiche; wer ihren Befehlen gehorchte, ſollte gleichfalls unter dem Banne ſtehen, und nun folgt, zwanzig Jahre hintereinander, die eine katholiſche Verſchwörung auf die andere, während Maria Stuart beinahe in jedes geplante Unternehmen gegen Eliſabeth verwickelt iſt.

Im Jahre 1585 eröffnete Eliſabeth den Krieg gegen Spanien, indem ſie ihre Flotte mit ihrem Günſtling Leiceſter als Befehlshaber der Hilfstruppen nach den Niederlanden ſandte. Im Anfange des folgenden Jahres überrumpelte Francis Drake, der in den Jahren 1577—1580 die erſte Weltumſegelung vollführt hatte, St. Domingo und Carthagena. Das Schiff, mit dem er ſeine vorhergehende, große Reiſe ausgeführt, lag zum Gedächtnis beſtändig auf der Themſe vor Anker, wurde häufig von Londons Bewohnern beſucht und iſt ſicher auch von Shakeſpeare beſehen worden.

In den jetzt folgenden Jahren erreichte das ſchwellende, engliſche Nationalgefühl ſeine friſcheſte Stärke. Man vergegenwärtige ſich nur, welchen Eindruck Shakeſpeare im Jahre 1587 davon erhielt. Am 8. Februar 1587 fiel Maria Stuarts Haupt im Schloſſe Fotheringhay, und damit war Englands Bruch mit der katholiſchen Welt in einer Weiſe vollzogen, daß keine Umkehr möglich war. Am 16. Februar desſelben Jahres wurde der hervorragendſte Edel-

mann Englands, die Blume der Ritterschaft, Sir Philip Sidney, der Held aus der Schlacht bei Zutphen in den Niederlanden, das Haupt der englisch-italienischen Dichterschule, in der Paulskirche mit einer Feierlichkeit beigesetzt, die der Begebenheit den Charakter eines nationalen Trauerfestes gab. Philip Sidney war das Muster eines großen Herrn der damaligen Zeit; er besaß die ganze Kultur des Humanismus, hatte Aristoteles und Plato wie Geometrie und Astronomie studiert, war gereist und hatte sich umgesehen, wie er gelesen und gedacht und gedichtet hatte, und er war ebensosehr Krieger wie Gelehrter. Er hatte als Kavalleriegeneral bei Gravelines das englische Heer gerettet und als Mäcen und Freund den freiesten Denker des Zeitalters, Giordano Bruno, beschützt. Die Königin selbst war bei seiner Beisetzung zugegen und aller Wahrscheinlichkeit nach Shakespeare gleichfalls.

Im folgenden Jahre rüstete Spanien seine große Armada gegen England und sandte sie zur See. Das war, wenn man die Größe der Schiffe und die Stärke der Landungstruppen in Betracht zieht, die größte Flotte, die jemals auf den europäischen Meeren gesehen war. Und in den Niederlanden, in Antwerpen und Dünkirchen wurden Transportschiffe für ebenso große Truppenmassen ausgerüstet, um England zu überwältigen. Aber England war der Gefahr gewachsen. Die Regierung Elisabeths verlangte fünfzehn Schiffe von der Stadt London. Die Hauptstadt rüstete dreißig Schiffe aus, stellte 30000 Mann Landtruppen und gab der Regierung an barem Gelde ein Darlehn von 52000 Pfund.

Die spanische Flotte zählte 130 schwere Schiffe, die englische war 60 Segler stark, von einer leichteren, beweglicheren Art; die jungen englischen Edelleute wetteiferten, um sich auf dieser Flotte zum Dienste einzufinden. Die große Armada war nicht darauf eingerichtet, Wind und Wetter in dem Kanale zwischen England und Frankreich Trotz zu bieten; sie manövrierte schwerfällig und zeigte sich beim ersten Zusammenstoße den leichten Schiffen der Engländer ungefährlich. Ein paar Brander reichten hin, sie in Unordnung zu bringen, und in Sturm und Gewitter ging der größte Teil ihrer Fahrzeuge zu grunde.

Die Weltmacht des Zeitalters hatte sich ohnmächtig erwiesen, die keimende, englische Großmacht zu überwältigen, und die ganze Nation jubelte in Siegesfreude auf.

VI.

Zwiſchen den Jahren 1586 und 1592 verlieren wir Shakeſpeares Spur. Wir ſehen nur, daß er ein tätiges Mitglied einer Schauſpielergeſellſchaft geweſen iſt. Es iſt nicht bewieſen, daß er in dieſer Zeit einer anderen Truppe als der von Lord Leiceſter angehört hat, jener, die Blackfriars und ſpäter das Globetheater beſaß. Beim Tode Lord Leiceſters 1588 ſtellte ſich die Truppe unter den Schutz des Lord Strange, der 1592 Graf von Derby wurde. Daß Shakeſpeare teils als Schauſpieler, teils als Bearbeiter älterer Stücke für das Theater im Alter von ungefähr achtundzwanzig Jahren Namen und Anſehen gewonnen hat, und deshalb auch der Mißgunſt und dem Haß als Zielſcheibe diente, erſehen wir aus verſchiedenen Stellen in den Schriften der Zeitgenoſſen.

Eine Stelle in Spenſers Colin Clouts Come Home Again, wo ein Dichter geſchildert wird, deſſen Muſe geradeſo wie ſein richtiger Name heroiſchen Klang hat, läßt ſich mit einer gewiſſen Wahrſcheinlichkeit, jedoch nicht ſicher, auf Shakeſpeare und den Speer-Erſchütterer-Klang in ſeinem Namen zurückführen. Hierfür ſpricht der Umſtand, daß das Wort gentle (liebenswürdig, mit Würde mild) hier wie beſtändig in ſeinem ferneren Leben mit ſeiner Perſon verknüpft iſt. Dagegen ſpricht der Umſtand, daß das Gedicht, obgleich erſt 1594 herausgegeben, ſchon 1591 geſchrieben zu ſein ſcheint, wo Shakeſpeares Muſe noch kaum heroiſch war, und daß vielleicht Drayton, der unter dem Pſeudonym Rowland geſchrieben hatte, gemeint ſein kann.*)

Die älteſte und ausgeſprochen ſichere Hindeutung auf Shakeſpeare iſt ganz anderer Art. Dieſe befindet ſich in der von dem Dramatiker Robert Greene auf ſeinem Sterbebette verfaßten Schrift Verſtand für einen Heller, erkauft mit Reue für eine Million (Groatsworth of Wit bought with a Million of Repentance), geſchrieben im Auguſt 1592 von dem vollkommen entwürdigten und verkommenen Manne, worin dieſer mit Verſchweigung der Namen ſeine Freunde Marlowe, Lodge (oder

*) Die Verſe lauten:

And there, though last not least, is Aetion
A gentler shepheard may no where be found:
Whose Muse, full of high thoughts invention
Doth like himselfe heroically sound.

Nash) und Peele beschwört, sie möchten ihr lasterhaftes Leben, ihre Gotteslästerungen, die Achtlosigkeit, mit der sie sich Feinde schufen, und ihre niedrige Gesinnung aufgeben, indem er sich selbst als ein abschreckendes Beispiel darstellt; denn er starb nach einem wilden Leben an einer Krankheit, die er sich durch allzu große Gefräßigkeit zugezogen haben soll, und in einem solchen Elend, daß sein Wirt, ein armer Schuhmacher, ihm Geld leihen mußte, während seine Wirtin allein ihn bis zu seinem Tode pflegte. Er war damals so arm, daß er seine Kleider verkaufen mußte, um etwas zu essen zu bekommen. Seiner Frau sandte er folgende Zeilen: „Doll, ich flehe dich an bei unserer Jugendliebe und meines Seelenfriedens halber, daß du dafür sorgen wolleſt, diesen Mann zu bezahlen; denn wenn er und seine Frau sich meiner nicht angenommen hätten, so wäre ich auf der Straße gestorben."

An der Stelle, wo er seine Freunde und Berufsgenossen vor der Undankbarkeit der Schauspieler warnt, heißt es folgendermaßen: „Ja, glaubt ihnen nicht, denn da ist nun eine emporgekommene Krähe, mit unseren Federn geziert, die mit ihrem Tigerherzen, angetan mit der Haut eines Schauspielers, sich ebensowohl imstande glaubt, einen Blankvers auszubombasten, wie der beste von euch, und der als ein vollständiges Johannes-Faktotum (Allvermögend, Hahn im Korbe) in seiner eigenen Einbildung der einzige Bühnenerschütterer (Shakeszene) im Lande ist."

Die Anspielung auf Shakespeares Namen ist hier unzweideutig, und die Worte von dem Tigerherzen spielen auf den Ausruf an „O Tigerherz, eingehüllt in die Haut eines Weibes", der sich an zwei Stellen vorfindet, einesteils in dem Stücke „Die wahre Tragödie über Richard, Herzog von York, und den Tod des guten Königs Heinrich VI.", die dem dritten Teile von Heinrich VI. zu grunde liegt, anderenteils gleichlautend in diesem Shakespeare zugeschriebenen Stücke selbst. Nur durch vernunftwidrige Deutung kann man diese Stelle als einen Angriff auf Shakespeare in seiner Eigenschaft als Schauspieler auslegen; sie enthält unzweifelhaft eine Beschuldigung des literarischen Diebstahls. Alles deutet darauf hin, daß Greene und Marlowe an dem älteren Stücke zusammengearbeitet haben, und daß der erstere mit Erbitterung Zeuge des Erfolges gewesen ist, den Shakespeares Bearbeitung ihres Dramas gehabt hatte.

Aber daß Shakespeare schon damals hoch angesehen war, und daß der Angriff allgemeinen Unwillen erregte, ersehen wir aus der Entschuldigung, die Henry Chettle, der Herausgeber von Greenes Pamphlet, im Dezember 1592 deswegen vorbringt. In der Vorrede zu seinem Buche Kind-Harts Dreame bedauert er Shakespeare gegenüber ausdrücklich, nicht mit größerer Diskretion vorgegangen zu sein. „Daß ich dies nicht getan habe," sagt er, „tut mir so leid, als ob der ursprüngliche Fehler mein eigener wäre, da ich jetzt eingesehen habe, daß sein Betragen nicht weniger höflich ist, als er selbst vortrefflich in seinem Fache. Außerdem haben mehrere hochstehende Männer die Rechtschaffenheit seiner Handlungsweise, welche seine Ehrenhaftigkeit beweise, und die muntere Anmut seiner Schriften hervorgehoben, die von seiner Kunst Zeugnis ablege."

Die Truppe, bei der Shakespeare angestellt war, und bei der er schon als beginnender Dichter Ansehen gewonnen hatte, benutzte ihn also dazu, die älteren Stücke des Schauspielvorrates aufzufrischen und zu überarbeiten. Die damaligen Theater-Bekanntmachungen würden uns schon zeigen, wenn wir es nicht anders woher wüßten, daß man die älteren Schauspiele unaufhörlich umarbeitete, um ihnen neue Anziehungskraft zu geben. Es heißt zum Beispiel, das Stück solle gespielt werden, wie es zuletzt vor Ihrer Majestät oder vor diesem oder jenem vornehmen Herrn aufgeführt worden sei. Das Stück war ja ein für allemal vom Dichter an das Theater verkauft — entweder für fünf oder für zehn Pfund oder gegen einen Anteil an der Spieleinnahme. Da es für das Theater wichtig war, den Druck zu verhindern, damit andere rivalisierende Bühnen sich des Buches nicht bemächtigten, so wurde nichts herausgegeben (außer durch Diebesdruck), und die Schauspielergesellschaft allein war Herrin der Stücke.

Nichtsdestoweniger konnte natürlicherweise der ältere Schauspieldichter dem jüngeren diese bestellte Retouchierung übel nehmen, wie wir es hier an Greenes Ausfall sehen und wohl auch an Ben Jonsons Epigramm On Poet-Ape, wenn es auch unnatürlich ist, dieses so zu deuten, als sei es auf Shakespeare gemünzt.

Nach der damaligen künstlerischen Auffassung gehörten Theaterstücke überhaupt nicht mit zur Literatur. Es galt für unehrenhaft,

seine Arbeit erst an das Theater, dann an den Buchhändler zu verkaufen, und Thomas Heywood erklärt noch im Jahre 1630 (in der Vorrede zu seiner Lucretia), daß er sich nie dessen schuldig gemacht habe. Wir wissen auch, mit wie viel Spott Ben Jonson überhäuft wurde, da er als der erste unter den englischen Dichtern 1616 seine Schauspiele in einem Foliobande herausgab.

Auf der anderen Seite sehen wir, daß nicht nur Shakespeares Genie, sondern auch seine persönliche Liebenswürdigkeit, die Hoheit und Anmut seines Wesens selbst diejenigen entwaffnete, die sich aus diesem oder jenem Grunde herabsetzend über seine Tätigkeit ausgesprochen hatten. Wie der Herausgeber von Greenes Angriff gleich öffentlich Abbitte tat, so wurde Ben Jonson, dessen Unwillen und bissige Ausfälle Shakespeare nie mit gleicher Münze beantwortete — er hat der Überlieferung zufolge die Aufführung seines ersten Stückes veranlaßt — trotz aller unüberwundenen Eifersucht sein aufrichtiger Freund und Bewunderer und hat sich nach Shakespeares Tode in Prosa mit Wärme und in Versen in dem prachtvollen Ehrengedichte, womit er die erste Folioausgabe von Shakespeares Schauspielen versah, mit Schwärmerei über ihn ausgesprochen. Seine Prosaäußerung von Shakespeares Charakter wird durch eine kritische Bemerkung über ihn veranlaßt (in Timber or Discoveries made upon men and matter): „Ich erinnere mich, daß Schauspieler es oft als eine Ehre für Shakespeare erwähnt haben, daß er in seinen Schriften, was er auch schrieb, nie eine Zeile ausstrich. Meine Antwort war, ich möchte wünschen, daß er tausend ausgestrichen hätte, was sie als eine unwillige Äußerung betrachteten. Ich würde der Nachwelt dies nicht mitgeteilt haben, wenn es nicht wegen der Unwissenheit derer geschähe, die den Umstand wählen, um ihren Freund zu loben, worin er am meisten fehlte. Auch um meine eigene Ehrlichkeit zu rechtfertigen, denn ich habe den Mann geliebt und sein Andenken diesseits der Vergötterung geehrt, wie nur einer. Er war nämlich rechtschaffen und von offener, freimütiger Natur, hatte eine vorzügliche Phantasie, kühne Einfälle und eine edle Ausdrucksweise, ja die Worte entströmten ihm mit einer so großen Leichtigkeit, daß es zuweilen nötig war, ihn zurückzuhalten."

VII.

Man könnte denken, daß es ſich mit den älteſten Schauſpielen, an denen Shakeſpeare nur mitgearbeitet hat, ebenſo verhielte, wie mit jenen italieniſchen Gemälden aus der beſten Zeit der Renaiſſance, wo der Kenner einen Engelkopf von Leonardo auf einer Taufſzene von Andrea del Verrochio entdeckt. Die Arbeit des Schülers tritt ſcharf und klar mit reinen Umriſſen als ein Werk im Werke hervor, ſteht im Widerſtreit mit deſſen Stil und Geiſt und wirkt darin wie ein Zukunftsgelöbnis. So iſt das Verhältnis hier keineswegs.

Shakeſpeares Heinrich VI. hat, ſo wie die Trilogie vorliegt, etwas Rätſelhaftes an ſich, das weder Greenes erbitterter Angriff noch Chettles Bedauern des Angriffes aufzuklären vermag.

Bezüglich ſeines Urſprunges bietet dieſes Stück von allen Shakeſpeare zugeſchriebenen Werken die meiſte Veranlaſſung zum Grübeln. Daß dieſe drei Schauſpiele in der erſten Folioausgabe aufgenommen ſind, beweiſt unzweifelhaft, daß ſeine gewiſſenhaften und kundigen Kameraden ſie als ſein geiſtiges Eigentum betrachtet haben. Daß die beiden älteren Dramen, die uns aufbewahrt ſind, First part of the Contention und The true Tragedie, die dem zweiten und dritten Teile entſprechen, im ganzen genommen nicht von Shakeſpeare ſein können, beweiſt ſowohl der Verlag, in dem ſie anonym erſchienen ſind, als auch die Truppe, die ſie geſpielt haben ſoll. Denn keines von Shakeſpeares echten Stücken iſt in dieſem Verlage erſchienen oder von dieſer Truppe geſpielt worden. Und endlich geht das recht deutlich aus inneren Gründen, aus der freien, reimloſen Versbehandlung hervor. Zu der Zeit, aus der ſie ſtammen, benutzte Shakeſpeare in ſeinen dramatiſchen Werken noch mit Vorliebe den Reim.

Gleichwohl haben die weitaus meiſten deutſchen ſowie auch einzelne engliſche Shakeſpeareforſcher die Auffaſſung verteidigt, daß die älteren Stücke durchweg von Shakeſpeare ſeien, entweder ſein erſter Entwurf, oder, wie man öfter meint, geſtohlene und nachläſſig verzeichnete Texte.

Einige engliſche Gelehrte, wie Malone und Dyce, gehen bis zum entgegengeſetzten Extrem und halten den zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. für das Erzeugnis eines fremden Dichters.

Die Mehrzahl der engliſchen Forſcher vertritt die Anſicht, daß Shakeſpeare dieſe Schauſpiele durch Umarbeiten des Werkes eines anderen Mannes, oder richtiger anderer Männer, erzeugt habe.

So verwickelt iſt das Verhältnis, daß keine dieſer Auffaſſungen das Richtige trifft.

Während zweifellos in den älteren Schauſpielen Partien ſind, die keine Spur von Shakeſpeares Hand tragen und an Greene erinnern, andere, die in hohem Grade Marlowe gleichen, ſowohl an Inhalt und dichteriſchem Stil, als auch in der Versbehandlung, ſo gibt es doch auch Stellen darin, die von niemand anders als von Shakeſpeare herrühren können. Und während die meiſten Änderungen und Erweiterungen im zweiten und dritten Teil von Heinrich VI. deutlich den Stempel der Überlegenheit tragen und nach Geiſt, Stil und Versform von Shakeſpeare herrühren müſſen, finden wir dort andere, die durchaus nicht von Shakeſpeare ſtammen können, ſondern mit ziemlicher Beſtimmtheit auf Marlowe zurückzuführen ſind: dieſer muß alſo entweder bei der Umarbeitung mitgewirkt haben, oder ſein Text war an dieſen Stellen in den älteren Stücken ſo nachläſſig wiedergegeben, daß er hier verbeſſert und nach der urſprünglichen Handſchrift vervollſtändigt hervortritt.

Mit Miß Lee, der ausgezeichneten Verfaſſerin der großen Arbeit über dieſe Schauſpiele (New Shakespeare-Society Transactions 1875—1876, S. 219—303), und mit dem Kommentator der Irvingausgabe bin ich der Annahme abgeneigt, alle die in dem endgültigen Texte vorgenommenen Änderungen Shakeſpeare zuzutrauen. Von einigen derſelben wage ich mit Beſtimmtheit zu behaupten, daß ſie nicht von ihm herrühren.

In den alten Stücken kommt keine Zeile in einer fremden Sprache vor. In Shakeſpeares Stücken finden wir überall lateiniſche Zeilen und Ausrufe hinzugefügt und auch einen franzöſiſchen Satz.*) Wenn die Herausgabe der alten Schauſpiele auf Grund eines Textes vorgenommen wurde, der von einem Zuhörer hergeſtellt war, ſo iſt es leicht erklärlich, daß die fremden Redensarten als unverſtanden überſprungen ſind. Bei Marlowe wie bei

*) Tantaene animis coelestibus irae! — Medice, te ipsum! — Gelidus timor occupat artus — La fin couronne les œuvres — Di faciant! laudis summa sit ista tuae!

Kyd und den anderen älteren Dramatikern sind solche Sentenzen außerordentlich häufig; sie kommen an passenden und unpassenden Stellen vor und stehen überall in starkem Widerstreit mit dem gesunderen Geschmacke der Gegenwart. Marlowe konnte einen Sterbenden im Augenblick des Todes sich in französischen oder lateinischen Sentenzen ergehen lassen, wie das hier zweimal der Fall ist (bei Cliffords und Rutlands Tod); Shakespeare, der sich fast niemals mit unenglischen Redensarten schmückt, würde solche sicherlich keinem sterbenden Menschen in den Mund legen und sie noch weniger einem älteren, rein englischen Texte hinzufügen.

Auch andere Zusätze scheinen nur die ältere Form der Schauspiele wiederhergestellt zu haben, denn sie bringen eigentlich nichts Neues, sondern führen nur einen schon deutlich bezeichneten Gedanken, sogar weitschweifiger als nötig und geschmackvoll, aus. Die ursprüngliche Weglassung scheint in solchen Fällen unbedingt mit Rücksicht auf die Aufführung geschehen zu sein. Ein Beispiel hiervon ist die lange Replik der Königin Margarete (II Heinrich VI., III, 2), die mit Ausnahme der ersten vierzehn Zeilen neu ist.

Aber es gibt noch eine andere Klasse von Zusätzen und Änderungen, die Erstaunen erregen, weil Marlowes Stil darin unverkennbar zutage tritt. Sind diese Zusätze wirklich von Shakespeare, so hat er da unter einer Einwirkung von Marlowe gestanden, die in hohem Grade überraschen muß.

Schon Swinburne hat darauf aufmerksam gemacht, wie sehr die Verse, die den vierten Aufzug des zweiten Teiles eröffnen, in der Wahl der Worte, im Klang und in der Phantasie das Marlowesche Gepräge tragen; wie bezeichnend diese Zeilen aber auch sind:

> And now loud howling wolves arouse the jades
> That drag the tragic melancholy night

so sind sie doch nicht die einzigen von den hinzugefügten, die auf Marlowe hinweisen. Gerade die Zusätze zu Idens Repliken am Schlusse des vierten Aufzuges erinnern an ihn:

> Setz' Glied an Glied, du bist bei weitem schwächer;
> Bei meiner Faust ist deine Hand ein Finger,
> Dein Bein ein Stock, mit diesem Stamm verglichen;

und beſonders die Schlußreplik:

Stirb, deren Fluch, die dich gebar, Verfluchter!
Und wie mein Schwert dir deinen Leib durchſtieß,
So ſtieß' ich gern zur Hölle deine Seele.
Ich ſchleife häuptlings fort dich an den Ferſen
Auf einen Miſthauf', wo dein Grab ſoll ſein,
Da hau' ich ab dein frevelhaftes Haupt.

Hier herrſcht Marloweſches Pathos in all ſeiner Wildheit und Grauſamkeit, die wir mit Marloweſcher Gelehrſamkeit vereinigt finden in den Zeilen des jungen Clifford im letzten Aufzuge:

Treff' ich ein Knäblein an vom Hauſe York,
Ich will's zerhau'n in ſoviel kleine Stücke,
Als am Abſyrtus wild Medea tat;
Ich ſuche meinen Ruhm in Grauſamkeit.

wie auch in denen, die im dritten Teile IV, 2 Warwick in den Mund gelegt ſind:

Daß, wie Ulyſſes und Held Diomed
Zu Rheſus' Zelten ſchlau und mannhaft ſchlichen
Und Thrakiens unheilvolle Roſſe raubten,
Auch wir, vom Mantel ſchwarzer Nacht gedeckt,
Die Wachen Eduards mögen niederhau'n
Und greifen ihn.

Wie es nun in den hinzugefügten Partien Stellen gibt, die in ihrem ganzen Stil an Marlowe erinnern oder die ſtärkſte Einwirkung von ihm an den Tag legen, ſo gibt es in dem alten Text Partien, die in allem Shakeſpeare gleichen. Hier eine Handvoll Beiſpiele:

Im zweiten Teil von Heinrich VI., III, 2 Warwicks Replik:

Wer findet tot das Rind und friſch noch blutend,
Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil
Und argwöhnt nicht, daß er es abgeſchlachtet?

oder Suffolks Replik an Margareta:

Ich kann nicht leben, wenn ich von dir ſcheide;
Und neben dir zu ſterben, wär' es mehr
Als wie ein ſüßer Schlummer dir im Schoß?

Hier könnt' ich meine Seele von mir hauchen,
So mild und leise wie das Wiegenkind,
Mit seiner Mutter Brust im Munde sterbend.

Auch das gleicht im höchsten Grade Shakespeare, wenn im dritten Teil jeder der beiden Söhne des Herzogs York durch eine einzige Zeile charakterisiert ist, da sie die Botschaft von der Ermordung ihres Vaters erhalten:

Eduard

O sprich nicht mehr! ich hörte schon zu viel.

Richard

Sag', wie er starb, denn ich will alles hören.

Shakespearesche Laute klingen hindurch, wenn Margareta, nachdem ihr Sohn vor ihren Augen ermordet worden ist, in die Worte ausbricht:

Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
An sie hätt' eu'r Gewissen sonst gerührt.

Diese Stelle antizipiert gleichsam eine berühmte Replik aus Macbeth. Am auffallendsten sind jedoch alle die Cade-(„Aufruhr"-) Szenen im zweiten Teil. Es ist mir unmöglich gewesen, zu einer anderen Überzeugung zu gelangen als zu der, daß diese Szenen ursprünglich von Shakespeare herrühren. Daß sie nicht aus Marlowes Feder stammen können, ist einleuchtend. Man hat sie Greene zuschreiben wollen unter Berufung auf andere Volksszenen von ihm, die einen ähnlichen Humor verraten sollten. Aber der Abstand ist ein unendlich großer. Allerdings folgt der Text hier der Chronik außerordentlich genau. Aber gerade die geniale Benutzung der Stoffe war immer Shakespeares starke Seite. Und diese Szenen entsprechen so sehr allen anderen Volksszenen bei Shakespeare, sind so deutlich ein Ausschlag der politischen Grundanschauung, die sein ganzes Leben hindurch bei ihm vorherrschend ist und immer ausgeprägter wird, daß die unbedeutende Umarbeitung mit den wenigen Retouchen, durch die sein Text sich hier von dem ältesten unterscheidet, unmöglich das Einzige sein kann, was von ihm herrührt.

Sind diese Zugeständnisse aber gemacht, so ist es überhaupt nicht schwierig, das Werk fremder Hände in den alten Texten auf-

zufinden und dem Texte gegenüber, den Shakespeare endgültig zuwege bringt, Punkt für Punkt nicht nur seine Überlegenheit zu genießen, sondern den ihm eigentümlichen Stil entstehen zu sehen und seine ganze Arbeitsmethode deutlich zu beobachten.

Wir lernen hier, wie sonst nur selten, den kritischen Künstler in ihm kennen. Wir sehen ihn verbessern durch eine unbedeutende Retouche, durch eine einfache Umstellung der Worte.

So zum Beispiel, wenn Gloster von seiner verurteilten Frau sagt:

> Wie schwer mag sie die stein'gen Straßen dulden,
> Mit zartgefühl'gem Fuß sie zu betreten.

All sein Mitgefühl liegt in diesen Worten. In dem alten Texte sagt die Herzogin selbst diese Worte von sich.

In Yorks großem Monologe im ersten Aufzuge, der beginnt:

> Anjou und Maine gab man den Franzosen

sind die ersten vierundzwanzig Zeilen von Shakespeare, die übrigen stammen aus dem alten Texte. In den gangbaren Übersetzungen kann es scheinen, als ob der Abstand zwischen den beiden Hälften des Monologs nicht besonders groß sei; man nehme aber das Original vor. Bei dem alten Texte ist die Versbehandlung herkömmlich und einförmig; mit jeder Zeile geht der Sinn zu Ende; nach jedem Verse ist gleichsam eine Pause. Bei dem neuen Texte ist der Vers dramatisch bewegt; alles ist Leben und Feuer.

Oder man nehme Yorks Monolog im dritten Aufzuge:

> Jetzt oder nie, York, stähle die Gedanken!

und vergleiche ihn in den beiden Texten, so zeigen sich diese in metrischer Beziehung so verschiedenartig, daß der erste, wie Miß Lee treffend gesagt hat, für den Kritiker ebenso deutlich einer früheren Entwicklungsstufe der dramatischen Poesie angehört, wie für den Geologen eine Erdschicht, die einfachere Formen von Geschöpfen enthält, ein früheres Stadium der Erdentwicklung bezeichnet als eine solche, in der höhere Formen von organischem Leben sich befinden. Es gibt im zweiten Teile der Trilogie Partien, von denen niemand glauben kann, daß Shakespeare ihr Urheber sei, so die altväterlichen Späße mit Simpcox, die auf Greene als

ihren Dichter hindeuten. Andere gibt es, die, ohne eines Shakespeare unwürdig zu sein, nicht nur in ihrem ganzen Stil auf Marlowe zurückweisen, sondern auch ab und zu einen seiner Verse variieren. So hat Margareta im ersten Aufzuge des dritten Teils die Zeile:

> Der trotz'ge Faulconbridge beherrscht den Sund;
> (commands the narrow sees)

die eine deutliche Analogie bildet zu folgender Zeile von Marlowe in Eduard dem Zweiten:

> The haughty Dane commands the narrow street.

Vielleicht am interessantesten ist jedoch Shakespeares Verhältnis zu seinem Vorgänger bei der Anlage von Glosters Charakter. Es läßt sich weder leugnen noch bezweifeln, daß diese Persönlichkeit, der spätere Richard III., in dem alten Texte bereits entworfen ist, so daß in Wirklichkeit sogar Shakespeares so viel spätere Tragödie Richard III. in der Grundauffassung der Hauptperson durchweg ein Marlowesches Gepräge trägt. Besonders lehrreich ist das Studium von Glosters beiden großen Monologen im dritten Teile von Heinrich VI. Im ersten (Aufzug III, 2) ist zwar der Grundton der Leidenschaft von Marlowe angeschlagen, aber die vorzüglichsten Partien sind alle von Shakespeare. So zum Beispiel die Stelle:

> So träumt' ich also nur von Oberherrschaft,
> Wie, wer auf einem Vorgebirge steht
> Und späht ein fernes, gern erreichtes Ufer
> Und wünscht, sein Fuß käm' seinem Auge gleich;
> Er schilt die See, die ihn von dorten trennt,
> Ausschöpfen will er sie, den Weg zu bahnen:
> So wünsch' ich auch die Krone, so weit ab;
> Und schelte so, was mich von ihr entfernt;
> Und sag', ich will die Hindernisse tilgen,
> Mir selber schmeichelnd mit Unmöglichkeiten.

Der letzte Monolog (Aufzug V, 6) ist dagegen durchweg aus dem alten Schauspiele. Hier ist gleich im Anfange eine echt Marlowesche Wendung über das Blut des ermordeten Heinrich.

> Seht, wie mein Schwert weint um des Königs Tod!

Und Shakeſpeares Tätigkeit hat ſich hier gegenüber dieſem mächtigen bewundernswürdigen Texte auf das Ausſcheiden einer einzigen abſchwächenden Zeile beſchränkt, und zwar der erſten überflüſſigen, der die eigentümlichſten und tiefſten Verſe des Stückes folgen:

I had no father, I am like no father,
I have no brother, I am like no brother
And this word love which greybeards call divine
Be resident in men like one another
And not in me. I am myself alone.

VIII.

Zwei Monate früher als Shakeſpeare wurde der Mann geboren, der im Drama ſein erſter Meiſter wird — ein Meiſter, deſſen Genialität er anfangs nicht völlig begreift. Chriſtopher (Kit) Marlowe, der Sohn eines Schuſters von Canterbury, war zuerſt Stipendiat in der königlichen Schule ſeiner Vaterſtadt, wurde 1580 Student in Cambridge, erhielt 1583 den niedrigſten akademiſchen Grad und im Alter von 23 Jahren, nachdem er die Univerſität verlaſſen hatte, den Magiſtergrad, trat, wie man aus einer Ballade ſchließen kann, auf dem Curtaintheater in London als Schauſpieler auf, hatte das Unglück, auf der Bühne ein Bein zu brechen, mußte wohl aus dieſem Grunde die Schauſpielerlaufbahn aufgeben und ſcheint ſpäteſtens im Jahre 1587 ſeine erſte dramatiſche Arbeit Tamburlaine the Great geſchrieben zu haben. Er hatte vor Shakeſpeare eine weit ſchnellere Entwicklung, eine frühzeitige relative Reife und eine umfaſſendere Bildung voraus. Nicht umſonſt hatte er einen klaſſiſchen Kurſus durchgemacht; der Einfluß Senecas, des Dichters und Rhetors, durch den die engliſche Tragödie mit der antiken in Verbindung ſteht, iſt ſehr bemerkbar bei ihm wie auch bei ſeinen individualitätsloſen Vorgängern, den Verfaſſern von Gorboduc und Tancred and Gismunda (das erſtere iſt von zwei, das andere von fünf Dichtern geſchrieben worden), jedoch mit dem Unterſchiede, daß im Bau dieſer Stücke die Anwendung von Monologen und Chören geradezu dem Seneca nachgemacht iſt, während bei dem ſelbſtändigen Marlowe nur eine ſprachliche und ſtoffliche Einwirkung zu Tage tritt.

Bei ihm beginnen die beiden Ströme zusammenzufließen, die einerseits den biblischen Volksschauspielen des Mittelalters und den allegorischen Volksschauspielen der späteren Zeit und andererseits den lateinischen Schauspielen des Altertums entspringen. Er entbehrt jedoch ganz der komischen Ader, die in den ältesten englischen Nachahmungen des Plautus und Terenz nicht fehlt, welche schon um die Mitte des Jahrhunderts (Ralf Roister Doister, der großsprecherische Soldat) oder in der Mitte der Sechziger (Mutter Gurtons Stopfnadel) von den Schülern in Eton oder den Studenten in Cambridge aufgeführt wurden.

Kit Marlowe ist der ursprüngliche Schöpfer des englischen Trauerspieles. Seine Bedeutung für die Diktion ist damit gegeben, daß er zum erstenmale den ungereimten fünffüßigen Jambus als das Organ des englischen Dramas auf einer öffentlichen Bühne anwendet. Vor ihm war zwar der englische Blankvers schon geschaffen — Lord Surrey († 1547) hatte ihn in seiner Übersetzung der Aeneide angewandt — auch auf der Bühne hatte man ihn gehört in dem alten Schauspiele Gorboduc und anderen, die bei Hofe aufgeführt wurden. Aber Marlowe war der erste, der sich in diesem Versmaße an die große Bevölkerung wandte, und zwar, wie das aus dem Prologe zu Tamburlaine hervorgeht, mit ausdrücklicher Geringschätzung gegen „die Manieren der witzigen Reimschmiede“ und gegen „die Wortspiele, worauf die Plumpheit Wert legt“; er strebte nach tragischem Pathos, suchte „hochtönende, erstaunliche Ausdrücke“ für Tamburlaines Zorn.

Früher benutzte man im Drama gemeiniglich sehr lange, siebenfüßige, paarweise gereimte Verse, und natürlicherweise beeinträchtigten diese regelmäßigen Reime das dramatische Leben der Schauspiele. Shakespeare scheint Marlowes Reform anfangs nicht gewürdigt oder nicht richtig verstanden zu haben, was dieses Verschmähen des Reimes für den dramatischen Stil bedeute. Allmählich wird es ihm aber völlig klar. In einer seiner ersten Arbeiten, der Komödie der Irrungen, sind beinahe doppelt so viele gereimte Verse als nicht gereimte, im ganzen über tausend; in seinen letzten Arbeiten sind die Reime verschwunden. Im Sturm sind nur zwei Reime, im Wintermärchen ist keiner.

In Übereinstimmung hiermit fühlt Shakespeare sich in seinen ersten Schauspielen (ungefähr wie später Victor Hugo in seinen

ersten Oden) dazu verpflichtet, den Gedanken mit der Verszeile enden zu lassen; allmählich bewegt er sich immer freier. In der Komödie der Irrungen sind achtzehnmal soviel Verse, in denen der Sinn mit dem Verse endigt, als freiere Formen darin vorkommen, in Cymbeline und im Wintermärchen dagegen nur ungefähr zweimal soviel. Man hat hierin sogar ein Mittel gefunden, die zweifelhafte Entstehungszeit einiger Stücke festzustellen.

Es scheint, daß Marlowe in London ein wildes Leben geführt hat und alles bürgerlichen Gleichgewichts bar gewesen ist. Er soll sich in fortwährenden Ausschweifungen herumgetummelt haben, bald in Seide gekleidet, bald als Bettler aufgetreten sein und in himmelstürmendem Trotz gegen Kirche und Gesellschaft gelebt haben. Sicher ist es, daß er, 29 Jahre alt, bei einer Schlägerei getötet wurde. Er soll bei seiner Geliebten einen Nebenbuhler getroffen und ihn mit seinem Dolche haben niederstoßen wollen; aber dieser, ein gewisser Francis Archer, entwand ihm den Dolch und stieß ihn ihm durchs Auge ins Gehirn. Fernerhin wird von ihm erzählt, er sei ein überzeugter und lärmender Atheist gewesen, der Moses einen Gaukler genannt und gesagt habe, daß Christus den Tod eher verdient hätte als Barrabas — und die Richtigkeit dieser Aussagen ist wahrscheinlich. Wenn nun aber hinzugefügt wird, daß er Bücher gegen die Dreieinigkeit geschrieben und bis zu seinem letzten Atemzuge Gotteslästerungen ausgestoßen habe, so sind diese Behauptungen augenscheinlich nur ein Ausfluß des puritanischen Hasses gegen das Theater und die Männer der Bühne. Die einzige Quelle dafür ist das Buch eines Priesters, eines puritanischen Fanatikers, über Gottes Strafgerichte, das sechs Jahre nach Marlowes Tode erschien. (Beard: Theatre of Gods Judgements 1597.)

Unzweifelhaft hat Marlowe ein äußerst unregelmäßiges Leben geführt, aber die Berichte über seine Ausschweifungen müssen schon aus dem Grunde sehr übertrieben sein, weil er, der nicht einmal das dreißigste Lebensjahr erreicht, eine so mächtige und umfangreiche Lebensarbeit hinterläßt. Die Erzählung, daß er seine letzten Stunden mit Gotteslästerungen zugebracht habe, steht in starkem Widerstreite zu Chapmans direkter Aussage, daß er nach dem von Marlowe auf seinem Sterbebette ausgesprochenen Wunsche dessen Übersetzung von Hero und Leander fortgesetzt habe. Der leiden-

schaftliche, herausfordernde, überreich ausgestattete Jüngling gab sich deutlich genug solche Blößen, daß es dem Glaubenseifer und der Makellosigkeit ein Leichtes war, sein Andenken zu verleumden.

Es ist augenscheinlich, daß Marlowes prachtvoll gewaltiger Stil, wie er besonders in seinen ältesten Dramen hervorbricht, einen mächtigen Eindruck auf den jungen Shakespeare gemacht hat. Shakespeare hat sich nach seinem Tode freundlich und wehmütig seiner erinnert, wenn er in einem seiner Lustspiele: Wie es euch gefällt III, 5, Phöbe eine Zeile aus Marlowes Hero und Leander anführen läßt: „Nun, toter Schäfer!" sagt sie (mit einer Hindeutung auf Marlowes schönes Gedicht The passionate shepherd): „kann ich dich verstehen! Wer liebte je, und nicht beim ersten Sehen?"*)

Marlowes Einfluß ist nicht nur an dem Sprachklang und dem Vortrage, sondern auch an der bluttriefenden Handlung in dem augenscheinlich ältesten der Shakespeare zugeschriebenen Dramen Titus Andronicus deutlich zu erkennen.

Es sind zunächst äußere, aber wichtige und, soweit man es beurteilen kann, entscheidende Gründe, die dafür sprechen, daß Shakespeare der Verfasser dieses Greueldramas ist. Meres erwähnt es 1598 unter seinen Schauspielen, und seine Freunde nahmen es in die erste Folioausgabe auf. Wir wissen aus einer spöttischen Bemerkung in Ben Jonsons Einleitung zu seinem Bartholomew Fair, daß es sehr beliebt war; es gehört zu den in der damaligen und nächstfolgenden Zeit häufigst angeführten Stücken, wird doppelt so oft erwähnt als Was ihr wollt und vier-, fünfmal häufiger als Maß für Maß oder Timon. Es schildert wilde Handlungen, die gerade so plötzlich ausgeführt werden, wie die Menschen des sechzehnten Jahrhunderts ihrem inneren Antriebe gehorchten; Grausamkeiten, so herzlos geplant und ausgeführt, wie solche im Zeitalter des Machiavelli ins Werk gesetzt wurden; kurz, es enthält soviel Gefühllosigkeit und so große Greuel, daß es unfehlbar sogar auf harte Nerven und verhärtete Seelen Eindruck machen mußte.

---

*) Dead shepherd, now I find thy song of might:
„Who ever loved that lov'd not at first sight?"

Dieſe Greuel waren zum größten Teil nicht von Shakeſpeare erfunden.

Eine Notiz in Henslowes Tagebuch vom 11. April 1592 ſpricht zum erſtenmal von einem Stücke Titus and Vespasian (tittus and vespacia), das bis zum Januar 1593 ſehr häufig geſpielt wurde und augenſcheinlich außerordentlich beliebt war. Dieſes Schauſpiel iſt in England verloren gegangen, in unſerm Titus Andronicus kommt kein Veſpaſian vor. In Deutſchland wurde aber von engliſchen Schauſpielern um das Jahr 1600 ein Drama aufgeführt, das uns unter dem Titel „Eine ſehr klägliche Tragödia von Tito Andronico und der hoffertigen Kayſerin, darinnen denkwürdige actiones zu befinden" aufbewahrt worden iſt. In dieſem Stücke kommt ganz richtig ein Veſpaſian vor und daneben der Mohr Aron unter dem Namen Morian, ſo daß wir hier augenſcheinlich eine Überſetzung oder richtiger eine freie Bearbeitung des alten Schauſpiels vor uns haben, das dem Shakeſpeareſchen Stücke als Grundlage gedient hat.

Wir ſehen alſo, daß Shakeſpeare ſelbſt nur ſehr wenige der Ungeheuerlichkeiten erfunden hat, die die Grundſumme des Stückes ausmachen. Die Handlung iſt bei ihm kurz folgende: Der Feldherr Titus Andronicus, der nach einem Siege über die Goten heimkehrt, wird vom römiſchen Volke zum Kaiſer erwählt, tritt jedoch edelmütig dem rechten Thronerben Saturninus die Krone ab. Titus will ihm ſogar ſeine Tochter Lavinia zur Frau geben, obgleich dieſe ſchon mit Baſſianus, dem jüngeren Bruder des Kaiſers, verlobt iſt, den ſie liebt. Da einer der Söhne des Titus ſich dem Vater in den Weg ſtellt, als Baſſianus Lavinia mit ſich wegzuführen verſucht, erſchlägt Titus ihn auf der Stelle.

Die gefangene Gotenkönigin Tamora iſt inzwiſchen vor den jungen Kaiſer geführt worden. Trotz ihrer Bitten um Gnade läßt Titus einen ihrer Söhne ermorden als Sühnopfer für die von ſeinen eigenen Söhnen, die im Kriege gefallen ſind; da Tamora aber dem Kaiſer beſſer gefällt als ſeine Braut, die junge Lavinia, ſo macht Titus mit keinem Worte ſein eben abgelegtes Gelübde gegen ihn geltend, und bildet ſich ein, daß Tamora als Kaiſerin wirklich, und nicht bloß zum Schein, das von ihm ihr zugefügte Böſe vergeſſen habe. Tamora war und iſt übrigens noch

die Geliebte des grausamen und listigen Ungeheuers, des Mohren Aron.

Nach gemeinschaftlicher Beratung mit diesem läßt sie durch ihre Söhne den Bassianus auf der Jagd ermorden, worauf diese beiden die Lavinia schänden und ihr Zunge und Hände abschneiden, damit sie weder durch Worte noch durch Schrift die Untat verraten könne. Diese Untat wird erst spät dadurch entdeckt, daß Lavinia mit einem Stab, den sie zwischen den Zähnen hält, eine Erzählung ihres Unglücks in den Sand schreibt. Zwei von Titus' Söhnen werden gefangen genommen, indem man sie fälschlich des Mordes an ihrem Schwager beschuldigt, und Aron läßt den Titus wissen, daß ihr Tod beschlossen sei, falls er nicht seine rechte Hand abhauen und sie dem Kaiser als Lösesumme für die beiden jungen Männer senden wolle. Titus haut seine Hand ab und erfährt dann unter Arons Hohngelächter, daß seine Söhne schon enthauptet sind; er könne wohl ihre Köpfe, nicht aber sie selbst zurückerhalten.

Nun geht er ganz in Rachegedanken auf. Er lockt, indem er wie Brutus den Irrsinnigen spielt, Tamoras Söhne zu sich, bindet ihnen die Hände auf den Rücken und ersticht sie wie Ferkel, indem Lavinia mit den verstümmelten Armen das Becken unter das rinnende Blut hält. Darauf brät er sie und setzt sie der Tamora bei einem Gastmahl, das er für sie veranstaltet, und bei dem er als Koch verkleidet auftritt, zum Essen vor. In dem Gemetzel, das nun entsteht, werden Tamora, Titus und der Kaiser getötet. Schließlich wird Aron, der den Versuch gemacht hat, den ihm heimlich von Tamora geborenen Bastard zu retten, dazu verurteilt, lebendig bis zum Gürtel begraben zu werden, um so zu verhungern. Titus' Sohn Lucius wird zum Kaiser ausgerufen.

Wie man sieht, waten wir hier nicht nur bis an die Knöchel im Blute, sondern wir befinden uns auch ganz außerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit. Zu dem vielen, das Shakespeare in dem alten Schauspiele geändert hat, gehört auch dies, daß jene Anhäufung von verschiedenartigen Scheußlichkeiten mit dem Namen des römischen Kaisers Vespasian verknüpft war. Die Rolle des Kaisers ist bei Shakespeare zwischen Titus' Bruder Marcus und dem Sohne Lucius, der den Thron erbt, verteilt. Das Weib, das der Tamora entspricht, hat in dem alten Drama denselben Charakter, ist aber

Königin von Äthiopien. Übrigens finden wir einige der Greuel schon in dem älteren Stücke: Lavinias Schändung und Verstümmelung sowie die Art und Weise, wie die Verbrecher entdeckt werden, die Szenen, wo Titus vergebens seine Hand abhaut, und jene, wo er als Mörder und Koch Rache nimmt.

Der alte englische Dichter hat seinen Ovid und Seneca gekannt. Aus den Verwandlungen stammt die Verstümmelung Lavinias (Proknes Geschichte), aus derselben Quelle und aus Senecas Thyestis die kannibalische Mahlzeit. Die deutsche Tragödie ist indessen in einer elenden, platten und altertümlichen Prosa verfaßt, während die englische in fünffüßigen, nach Marlowes Vorbild behandelten Jamben geschrieben ist.

Marlowes Beispiel in Tamburlaine ist sicher nicht ohne Einfluß gewesen auf das Blutbad in dem von Shakespeare bearbeiteten Stücke, welch letzteres in dieser Hinsicht mit zwei gleichzeitigen von Tamburlaine beeinflußten Schauspielen auf dieselbe Stufe gestellt werden kann: Robert Greenes Alphonsus, König von Aragon, und Georg Peeles The Battle of Alcazar. Letztgenanntes Trauerspiel hat auch seinen barbarischen Mohren, den Neger Muly Hamet, der ebenso wie der Mohr Aron wahrscheinlich ein Sprößling ist von Marlowes gehässigem Juden von Malta und dessen Genossen, dem sinnlichen Ithimore.

Unter den von Shakespeare hinzugedichteten Greueln verdienen zwei eine kurze Beachtung. Zuerst Titus' plötzliche, unüberlegte Tötung des Sohnes, der sich seinem Willen zu widersetzen wagt. Ein solcher Zug, der uns jetzt abstößt, setzte damals niemanden in Erstaunen; man fand vielmehr Gefallen daran als an etwas Natürlichem. Lebensläufe wie der des Benvenuto Cellini beweisen, daß Zorn, Heftigkeit, Rachsucht häufig sogar bei hochgebildeten Männern in blutigen Handlungen einen augenblicklichen Ausfluß fanden. Die Männer der Tat waren in jenen Zeiten ebenso impulsiv wie gefühllos grausam, sobald sie von Wut ergriffen wurden.

Der zweite hinzugedichtete Zug ist die Ermordung von Tamoras Sohn. Ganz dieselbe Szene spielt sich in Heinrich VI. ab, wo der junge Eduard vor den Augen der Königin Margareta gemordet wird, und Tamoras Bitten für den Sohn haben in dem Stücke auch den echt Shakespeareschen Klang.

Es kommen in Titus Andronicus einzelne eigentümliche Wendungen vor, die an Peele und Marlowe erinnern.*) Es gibt da auch Zeilen, die Shakespeare anderswo beinahe gleichlautend hat. So stehen die Verse:

She is a woman, therefore may be woo'd,
She is a woman, therefore may be won,

beinahe ebenso im ersten Teil von Heinrich VI.:

She's beautiful, and therefore to be woo'd,
She is a woman, therefore to be won,

nur wenig verschieden im 41. Sonette:

Gentle thou art, and therefore to be won,
Beauteous thou art, therefore to be assailed

endlich nahe verwandt in dem berühmten Monologe von Richard III.:

Was ever woman in this humour woo'd?
Was ever woman in this humour won?

Freilich findet sich der Satz „She is woman, therefore may be won" mehrmals in den Romanen Greenes, bevor Titus Andronicus geschrieben sein kann, und scheint also zum geistigen Gesamtbesitz des Zeitalters gehört zu haben.

Obgleich man allerdings im allgemeinen sagen kann, daß dieses roh zugehauene Schauspiel mit seiner Anhäufung von äußerlichen Effekten sehr wenig enthält, was an den Geist und Ton in Shakespeares reifen Tragödien erinnert, so kommen doch überall im Trauerspiele Verse vor, wo die verschiedensten Kritiker gemeint haben, Shakespeares retouchierende Hand zu verspüren und den Klang seiner Stimme zu vernehmen.

Wenige werden bezweifeln, daß eine Zeile wie die folgende im ersten Auftritte des Stückes:

Romans — friends, followers, favourers of my right!

von dem späteren Dichter des Julius Cäsar herrühre. Persönlich möchte ich hervorheben, daß Zeilen, die sich, ehe ich mich mit der

*) Gallops the Zodiac II. Aufzug, 1. Szene, Zeile 7 kommt zweimal bei Peele vor. Die Wendung A thousand deaths, ebendaselbst Zeile 79, kommt in Marlowes Tamburlaine vor.

engliſchen Detailkritik bekannt machte, beim Durchleſen meiner Überzeugung als unbedingt Shakeſpeareſche aufdrängten, ſich gerade als ſolche Zeilen erwieſen haben, die auch von den vorzüglichſten engliſchen Kritikern Shakeſpeare zugeſchrieben werden. So etwas hat für einen ſelbſt Beweiskraft. Ich weiſe hier auf Tamoras Replik hin:

Herr, denke kaiſerlich doch, wie dein Name.
Verdunkeln ſchwirrende Mücken wohl die Sonne?
Die kleinen Vögel läßt der Adler ſingen,
Nicht kümmert's ihn, was auch gemeint ihr Singen.
Er weiß, er kann mit ſeiner Flügel Schatten,
Sobald er will, ihr Lied zum Schweigen bringen:
So kannſt auch du die Schwindelköpfe Roms.

Einen unzweifelhaft Shakeſpeareſchen Klang hat auch die ergreifende Klage des Titus, als er Lavinias Verſtümmelung erfährt (Aufzug III, Szene 2), und bis ins einzelne verheißen in der folgenden Szene ſeine halb wahnſinnigen Gefühlsausbrüche ſchon eine Situation aus der beſten Zeit des Dichters: die, in der Lear ſich an Cordelia wendet, als beide gefangen ſind. Titus ſagt zu ſeiner mißhandelten Tochter:

— Lavinia, geh mit mir;
Komm, in dein Kabinett; ich leſ' mit dir
Traur'ge Geſchichten aus der alten Zeit. —

Denſelben Geiſt atmen Lears Worte:

Wir wollen ins Gefängnis
. . . . . So woll'n wir leben;
Und beten, ſingen, ſagen alte Märchen . . .

Ein Feind der übertriebenen oder blinden Shakeſpeareverehrung braucht uns nicht erſt zu beweiſen, daß Titus Andronicus nur nach barbariſchen Vorſtellungen von Poeſie als Trauerſpiel möglich iſt; aber obſchon das Stück bisweilen in Überſetzungen von Shakeſpeares dramatiſchen Werken ohne weiteres ausgelaſſen wird, ſo läßt es ſich doch keineswegs von jemand überſpringen, für den das Werden des Shakeſpeareſchen Genies ein Hauptintereſſe hat. Je tiefer der Ausgangspunkt dieſes Genius liegt, um ſo bewundernswürdiger iſt ſein Steigen und ſein Flug.

IX.

Es ist wahrscheinlich, daß Shakespeare während dieser ersten in London verlebten Jugendjahre jeden Tag durch all die neuen Eindrücke bereichert, die er sich mit seiner außerordentlichen Lernbegierde aneignete — in seiner vielseitigen Wirksamkeit als häufig benutzter Schauspieler, als Theatermann, dem man es übertrug, alte Stücke mit dem damaligen Geschmack für Bühneneffekte in Einklang zu bringen, und endlich als beginnender Dichter, in dessen Innerem alle Stimmungen Wiederhall fanden und alle Vorstellungen dramatisches Leben bekamen — die Empfindung gehabt hat, daß er mit jedem Tage, der ihm vergönnt war, geistig wachse. Und er hat sich leicht und frei gefühlt; meist vielleicht aus dem Grunde, weil er aus den Fesseln seines Heims in Stratford befreit war.

Allgemeine Menschenkenntnis sagt einem, daß seine Verbindung mit dem acht Jahre älteren Dorfmädchen ihn nicht befriedigen noch ausfüllen konnte. Das Durchlesen seiner Werke bestärkt diesen Eindruck. Allerdings wäre es ungereimt, losgerissenen Repliken aus verschiedenartigen Schauspielen den Wert von selbstbiographischen Zeugnissen beilegen zu wollen, die er mit Absicht und Bewußtsein aufgestellt hätte; aber es gibt gleichwohl nicht wenige Stellen in seinen Dramen, die als Fingerzeig dafür wirken, daß er diese Ehe bald als eine jugendliche Torheit betrachtet hat.

In Was ihr wollt ist z. B. ein Gespräch:

Herzog

Von welchem Alter?

Viola

Von Eurem etwa, gnäd'ger Herr.

Herzog

Zu alt, beim Himmel! Wähle einen Ältern
Das Weib sich stets! So fügt sie sich ihm an,
So herrscht sie dauernd in des Gatten Brust.
Denn, Knabe, wie wir uns auch preisen mögen,
Sind unsre Neigungen doch wankelmüt'ger,
Unsich'rer, schwanken leichter her und hin
Als die der Frau'n . . . .

So wähl' dir eine jüngere Geliebte,
Sonſt hält unmöglich deine Liebe ſtand.
Denn Mädchen ſind wie Roſen: kaum entfaltet,
Iſt ihre holde Blüte ſchon veraltet.

Und das iſt die Einleitung zu dem herrlichen Liede des Narren über die Macht der Liebe, das, wie es da heißt, die Frauen beim Rocken und beim Strickzeug, die Mädchen am Klöppelkiſſen ſingen; Shakeſpeares ſchönſtes lyriſches Gedicht.

Anderswo gibt's Repliken, die Spuren von Wehmut zu tragen ſcheinen bei der Erinnerung an dieſe frühe Ehe und die Umſtände, unter denen ſie zuſtande kam.

Die folgenden Worte Proſperos im Sturm:

. . . . Doch,
Zerreißt du ihr den jugendlichen Gürtel,
Bevor der heil'gen Feierlichkeiten jede
Nach hehrem Brauch verwaltet werden kann,
So wird der Himmel keinen Segenstau
Auf dieſes Bündnis ſprengen: dürrer Haß,
Scheeläugiger Verdruß und Zwiſt beſtreut
Das Bett, das euch vereint, mit ekſem Unkraut,
Daß ihr es beide haßt.

Zwei der Luſtſpiele aus Shakeſpeares erſter Periode ſind, wie das zu erwarten war, Nachahmungen, teilweiſe Umarbeitungen älterer Schauſpiele. Wenn man ſie, wo es möglich iſt, mit dieſen älteren Arbeiten vergleicht, ſo kommt man unter anderem dahinter, welche Gedanken in dieſer erſten Zeit des Londoner Aufenthaltes Shakeſpeare zumeiſt am Herzen lagen. Und da zeigt es ſich denn, daß er einen lebhaften Eindruck davon gehabt hat, wie notwendig die Herrſchaft des Mannes über das Weib ſei, und von dem Verdruß, den widerſpenſtige, unverſtändige oder eiferſüchtige Weiber verurſachen.

Seine Komödie der Irrungen hat Plautus' Menaechmi oder vielmehr ein engliſches Stück desſelben Titels zum Vorbilde, das 1580 erſchien, und das ebenfalls nicht in einem direkten Verhältnis zu Plautus, ſondern zu einer italieniſchen Bearbeitung der alten lateiniſchen Poſſe ſtand. Der Verwechſelung zwiſchen den beiden Herren Antipholus hat Shakeſpeare in ſeinem Luſtſpiele nach dem Vorbilde in Plautus' Amphitryo die entſprechende,

wenig wahrſcheinliche Verwechſelung zwiſchen ihren beiden Dienern hinzugefügt, die auch beide denſelben Namen tragen und ebenfalls Zwillinge ſind.

Aber es klingt gleichſam ein perſönlicher Ton in das Stück hinein, wo der Gegenſatz zwiſchen den beiden Frauengeſtalten, der verheirateten Schweſter Adriana und der unverheirateten Luciana hervorgehoben wird. Auf Grund der Verwechſelungen raſt Adriana gegen ihren Gatten und kommt ſchließlich ſoweit, daß ſie ihn beinahe für ſein ganzes Leben elend gemacht hätte.

Sie iſt erbittert darüber, daß er nicht rechtzeitig nach Hauſe gekommen iſt. Luciana antwortet:

Der Mann bleibt immer ſeiner Freiheit Herr:
Sein Herr die Zeit; und ſcheint es ihm die Zeit,
So kommt und geht er: drum ſei ruhig, Schweſter.

Adriana

Warum ſoll er denn freier ſein als wir?

Luciana

Weil ſein Geſchäft liegt außerhalb der Tür.

Adriana

Käm' ich ihm ſo, er trüg' es nicht im ſtillen.

Luciana

Bedenk', er iſt der Zaum für deinen Willen.

Adriana

Nur Eſel können ſolchen Zügel tragen.

Luciana

Starrköpfige Freiheit wird mit Leid geſchlagen.
Schau, alles unterm Himmel, nah und fern,
In Erde, Meer und Luft, hat ſeinen Herrn:
Das Tier, die Fiſche, die beſchwingten Vögel
Befolgen, was das Männchen will, als Regel;
Weit göttlicher der Mann, der Herr von allen,
Der Erde Fürſt und ſoweit Waſſer wallen,
In dem ein Geiſt und eine Seele lebt,
Die über Fiſch und Vogel ihn erhebt,
Als Herrſcher ſoll er auch im Hauſe ſchalten:
Drum füge du, als Weib, dich ſeinem Walten.

Im letzten Aufzug des Stückes verklagt Adriana bei der Äbtissin ihren Mann, daß er zu anderen Frauen Liebe hege.

Äbtissin

Darüber hättet Ihr ihn tadeln sollen.

Adriana

Das tat ich auch.

Äbtissin

Ja, doch nicht hart genug.

Adriana

So hart, als es die Sitte mir erlaubt.

Äbtissin

Geheim vielleicht.

Adriana

Und in Gesellschaft auch.

Äbtissin

Ja, doch wohl nicht genug.

Adriana

Es war der Inhalt unseres Gesprächs:
Im Bette ließ ich ihn davor nicht schlafen;
Bei Tische ließ ich ihn davor nicht essen;
Allein war dies der Stoff stets für mein Thema;
Oft spielt' ich in Gesellschaft darauf an;
Stets sagt' ich ihm, es wäre Schimpf und Schande.

Äbtissin

Und daher kam es, daß der Mann verrückt ward.
Das gift'ge Lärmen eifersücht'ger Weiber
Ätzt schärfer ein, als tollen Hundes Zahn.
Dein Schelten, scheint es, raubt' ihm seinen Schlaf,
Und daher kommt es, daß sein Kopf verwirrt.
Du sagst, sein Essen würzte dein Gezänk;
Ein ruheloses Mahl verdaut sich schlecht.
Daher entstand des Fiebers wilde Glut; . . . .

Ebenso auffallend ist die entscheidende Stelle in Shakespeares Bearbeitung des alten Schauspiels Taming of a shrew. Diese Arbeit scheint er auf Bestellung seiner Kollegen ausgeführt und

ſich nicht viel Mühe damit gegeben zu haben. Die ſprachliche und metriſche Behandlung iſt weniger ſorgfältig als in anderen Luſtſpielen aus ſeiner Jugend; vergleicht man aber das Shakeſpeareſche Stück, in deſſen Titel das widerſpenſtige Weib an Stelle des unbeſtimmten den beſtimmten Artikel erhalten hat, Punkt für Punkt mit dem Original, ſo bekommt man hier inbetreff des Luſtſpieles wie früher inbetreff des Trauerſpieles einen vorzüglichen Einblick in des Dichters innere Werkſtätte. Wenig Beiſpiele ſind ſo lehrreich wie dieſes.

Mancher hat ſich gewiß verwundert gefragt, was Shakeſpeare beabſichtigte, als er gerade dieſes Stück in den Rahmen ſetzte, den die Dänen aus Holbergs Jeppe vom Berge kennen. Die Antwort lautet: er hat gar nichts damit beabſichtigt. Er hat dieſen Rahmen ganz einfach von ſeinem Vorbilde übernommen. Im übrigen hat er das alte Schauſpiel, das nicht nur viel plumper und derber iſt als Shakeſpeares Stück, ſondern auch in all ſeiner Plumpheit und Kindlichkeit weder Saft noch Kraft hat, durchweg verbeſſert und umgeformt, ja neugeſchaffen.

Man fühlt indeſſen den Abſtand am ſchärfſten, wenn man Katharinas entſcheidende Replik für ſich betrachtet, mit der ſie das Stück beſchließt, indem ſie, ſelbſt geheilt, die andere widerſpenſtige Frau zur Vernunft zu bringen ſucht.

In dem alten Stücke beginnt ſie da mit einer ganzen Kosmogonie: Im Anfang war die Welt formlos, verwirrt und körperlos, bis Gott, der König der Könige, ſie in ſechs Tagen ordnete. Nach ſeinem Bilde ſchuf er dann Adam, den Mann, nahm darauf die Rippe und ſchuf aus des Mannes woe das Weib the woman. Durch ſie kam die Sünde in die Welt; ihretwegen wurde Adam zum Tode verurteilt. Aber wie Sarah ihrem Manne untertan war, ſo ſollen auch wir unſeren Männern gehorchen, ſie lieben und pflegen und ihnen Nahrung geben, wenn ſie in irgend einer Weiſe unſerer Hilfe bedürfen; wir müſſen unſere Hände unter ihre Füße legen, auf daß ſie darauf treten, wenn das zu ihrem Behagen dienen kann — und ſie gibt ſelbſt das Beiſpiel, indem ſie ihre Hand unter ihres Mannes Fuß legt.

Shakeſpeare läßt all dieſe Theologie und die ganze bibliſche Begründung beiſeite, um doch zu demſelben Reſultate zu gelangen:

Pfui, pfui, entrunzel' die drohend finſtre Stirne,
Nicht ſchleudre Hohnesblicke aus den Augen,
Den, der dir König, Herr und Haupt, verwundend!
— — — — — — — — — — — — — — —
Ein Weib, erregt, iſt wie ein trüber Quell:
Moraſtig, häßlich, ſchlammig ohne Reiz;
Solang' er das iſt, nicht der durſtigſte
Trinkt einen Tropfen draus; noch rührt ihn an.
Dein Eh'mann iſt dein Herr, dein Licht, dein Leben
Dein Fürſt, dein Oberhaupt; er ſorgt für dich
Und deinen Wohlſtand; er gibt preis den Leib
Mühſamer Arbeit, rings zur See, zu Land.
Ausharrt er Nächt' im Sturm, und Tag' im Froſt,
Weil du daheim liegſt warm und wohlgemut;
Und keinen Zins verlangt er ſonſt von dir,
Als Liebe, heitern Blick und Folgſamkeit:
Zu kleine Zahlung für ſo große Schuld.
Was ſchuldig iſt der Untertan dem Herrn,
Das iſt die Frau auch ſchuldig ihrem Manne,
Und iſt ſie trotzig, launiſch, düſter, bitter
Und nicht gehorſam ſeinem edlen Willen,
Iſt ſie nicht ruchlos kämpfende Rebellin,
Danklos und frevelnd am liebreichen Herren? — uſw.

In dieſen bearbeiteten Schauſpielen beſchäftigt ihn alſo, wie es teils im Weſen der Quellen, teils in Shakeſpeares eigenem Weſen lag, das Verhältnis zwiſchen Mann und Frau, beſonders das Verhältnis zwiſchen Eheleuten. Es ſind dies jedoch nicht ſeine erſten Arbeiten. Ungefähr fünfundzwanzig Jahre alt, hat Shakeſpeare ſeine ſelbſtändige, dramatiſche Dichtung begonnen, und zwar, wie das für ſeine jungen Jahre und den freudigen Lebensmut ſeiner Jugend am natürlichſten war, mit leichten, munteren Luſtſpielen. Die Komödien von den Zwillingen und dem widerſpenſtigen Weibe ſind nicht ſeine früheſten Arbeiten dieſer Art.

Sein älteſtes Luſtſpiel ſcheint aus vielen Gründen, teils metriſchen — beſonders die Häufigkeit der Reime — teils techniſchen — die dramatiſche Schwäche des Stückes — Love's labour's lost zu ſein. Verſchiedene Anſpielungen, wie die auf das tanzende Pferd (I, 2), das 1589 zum erſtenmal vorgezeigt wurde, ſodann die Namen der Perſonen Biron, Longaville, Dumain (Duc de Maine), die den Männern entſprechen, welche von 1581 — 1590 in der franzöſiſchen Politik auftreten, endlich der König von Navarra

4*

ſelbſt, der am Schluſſe des Stückes als der Bräutigam der Prinzeſſin Erbe von Frankreich wird, und mit dem ſicher Heinrich von Navarra gemeint iſt, welcher eben im Jahre 1589 den Thron von Frankreich beſtieg, weiſen auf 1589 als den Zeitpunkt hin, in dem das Drama in ſeiner urſprünglichen Geſtalt entſtanden iſt. Allerdings iſt das nicht die Geſtalt, in der wir es jetzt leſen; denn wir ſehen, daß es bei ſeiner Aufführung Weihnachten 1597 vor Eliſabeth, wie der Titel des gedruckten Stückes bezeugt, durchgeſehen und vermehrt worden war. An nicht wenigen Stellen iſt die Umarbeitung noch jetzt wahrnehmbar, nämlich da, wo der urſprüngliche Entwurf durch Nachläſſigkeit neben dem verbeſſerten Texte ſtehengeblieben iſt.

Man kann das ſogar in der Überſetzung bei Birons langer Replik (IV, 3) verfolgen:

Wann hättet Ihr, mein Fürſt, und Ihr und Ihr
Die Herrlichkeit der Wiſſenſchaft ergründet,
Hätt' Euch der Frauen Schönheit nicht geführt?
Aus Frauenaugen ſtammt mir dieſe Kunde;
Sie ſind der Born, das Buch, die hohe Schule,
Aus der Prometheus' echter Funke ſprüht.

Dieſe Zeilen ſind aus dem älteren Texte. Wenn ſpäter in der Replik dieſelben Wendungen wiederholt werden, ſo haben wir die Umarbeitung vor uns:

Wann hättet Ihr, mein Fürſt, und Ihr und Ihr
In bleierner Betrachtung je geſunden
So glüh'nde Verſe, als ein flüſternd Auge
Der ſchönen Lehrerinnen Euch verliehn?
— — — — — — — — — — — — — —
Von Frauenaugen leit' ich dieſe Kunde:
Sie ſprühen noch Prometheus' echte Glut;
Sie ſind das Buch, die Kunſt, die hohe Schule,
Die zeigt und lehrt und nährt die ganze Welt;
Es wäre nichts vollkommen ohne ſie.

Die beiden letzten Aufzüge, die hoch über den früheren ſtehen, haben augenſcheinlich ganz beſonders durch die Umarbeitung gewonnen, und Einzelheiten wie die Repliken der Prinzeſſin und Birons verraten hier ab und zu Shakeſpeares reiferen Stil und reifere Gefühlsweiſe.

Man hat ausnahmsweise für diesen ersten Versuch des Stratforder Jünglings, ein Lustspiel zu formen, keine Quelle gefunden. Er hat hier zum ersten (und vielleicht zum letzten) Male alles allein aus sich und ohne äußere Stütze hervorbringen wollen. Das Schauspiel ist denn auch in dramatischer Beziehung das unbedeutendste geworden, das er geschrieben hat; es ist sogar in England beinahe nie aufgeführt worden und ist wohl auch beinahe nicht aufzuführen.

Es handelt von zwei Dingen. Zunächst natürlicherweise von Liebe — wovon sollte das erste Schauspiel eines sechsundzwanzigjährigen Dichters wohl anders handeln! — aber von Liebe ohne Leidenschaft, ja beinahe ohne tieferes persönliches Gefühl, von halbwegs erkünstelter Liebe, die mit Worten spielt. Aber demnächst handelt das Stück von dem, was notwendig der Mittelpunkt in allen Grübeleien des jungen Poeten sein mußte, der unter dem Kreuzfeuer der neuen Eindrücke in der Hauptstadt sich eine Sprache und einen Stil formen sollte: nämlich von der Sprache selbst und dem poetischen Ausdrucke.

Sobald der Leser die erste Arbeit Shakespeares aufschlägt, wird er bemerken, daß der Dichter sich hier in verschiedenen Rollen über die Lächerlichkeiten und die Unnatur der damaligen Ausdrucksweise aufhält, vor allen Dingen aber, daß die Personen überhaupt ein gewisses, humoristisches Übermaß in ihrem Pathos wie in ihrem Scherz und Witz haben. In der Regel scheinen sie zu sprechen, nicht um einander etwas zu erklären, noch um einander zu überreden oder zu überzeugen, sondern um ihrer Einbildungskraft Lust zu machen, mit Worten zu spielen, sich an Worte anzuklammern, sie zu spalten und zusammenzusetzen, nach Buchstabenreimen zu ordnen, sie in beinahe gleichlautende, antithetische Sätze zu vereinen und ebenso rücksichtslos mit den Bildern zu spielen, die die Worte darstellen, sie durch neue, weither geholte Vergleiche so zu erläutern usw., daß das Gespräch weniger eine Handlung oder eine Einleitung zu einer Handlung bildet, als vielmehr ein Ritterspiel mit Worten, die sich durcheinander tummeln, während die rhythmische Musik des Verses oder der Prosa abwechselnd Ausgelassenheit, Zärtlichkeit, Affektation, Lebensfreude, Munterkeit oder Spott ausdrückt. Es liegt hierin trotz einer gewissen Äußerlichkeit jenes Überströmen aller Lebenssäfte, das der Renaissance eigen ist.

Wenn es heißt:

Weißhändig' Fräulein, sagt mir ein süß' Wort.

so lautet die Antwort:

Milch, Honig, Zucker: das sind drei sofort.

und mit Recht sagt Boyet in dem Stücke:

Die feine Schärfe böser Mädchenzungen,
Dem schärfsten Messer bleibt sie unerreichlich,
Dem selbst ein Haar zu spalten wär' gelungen;
Ist übersinnig sinnig: unvergleichlich
Gewandt und schneller ihres Witzes Schwinge,
Als Pfeil, Wind, Kugel, Blitz, die schnellsten Dinge.

Doch das ist nur die eine Seite der Sache, die jugendlich lustige Schlagfertigkeit, die man zu allen Zeiten finden kann. Hier in dieser Sprache, die von den Hauptpersonen gebraucht wird, und in den verschiedenen Formen von stilistischer Überladung, die von den Nebenpersonen mit Vorliebe angewandt werden, liegt etwas, was man nur historisch verstehen kann.

Man gebraucht das Wort Euphuismus als gemeinschaftliche Bezeichnung für diese Stilformen, ein Wort, das sich von John Lylys im Jahre 1578 erschienenem Roman Euphues or the Anatomy of Wit herschreibt. Lyly war außerdem der Verfasser von neun Schauspielen, die alle vor dem Jahre 1589 gedichtet wurden, und es herrscht kein Zweifel darüber, daß er einen sehr bedeutenden Einfluß auf Shakespeares dramatischen Stil ausgeübt hat.

Aber diesen ganzen Wellenschlag in der Renaissancediktion der englischen Poesie kann nur die engste Betrachtungsweise auf ihn allein zurückführen.

Die Bewegung war eine allgemein europäische. Sie entsprang der Begeisterung für die antiken Literaturen, mit deren Sprachton verglichen der inländische niedrig und gemein erschien. Man suchte, um sich den lateinischen Vorbildern zu nähern, übertreibende und vergrößernde Ausdrücke, man suchte zierliche Bezeichnungen und einen Reichtum von Bildern, auch gab man dem Ausdrucke Fülle, indem man ohne weiteres dem heimatlichen Worte die feinere, fremde Bezeichnung für denselben Gegenstand zur Seite setzte.

So entstand „der hohe Stil", „der kultivierte Stil". In Italien beherrschten Petrarcas Schüler mit ihren concetti die Poesie; zu Shakespeares Zeit trat dort Marini hervor mit seinen Antithesen und Wortspielen; in Frankreich huldigten Ronsard und seine Schule einer verwandten, antikisierenden Richtung; in Spanien wurde der neue Stil von Guevara vertreten, unter dessen unmittelbarem Einflusse Lyly steht.

John Lyly war ungefähr zehn Jahre älter als Shakespeare. Er wurde im Jahre 1553 oder 1554 in Kent als Sohn von Leuten aus dem Volke geboren. Nichtsdestoweniger wurde er der damaligen gelehrten Bildung teilhaftig; er studierte, wahrscheinlich von Lord Burghley unterstützt, in Oxford, wo er 1575 Magister wurde, kam später zur Universität in Cambridge und bald darauf, vermutlich wegen des Aufsehens, das sein Euphues erregte, an den Hof der Königin Elisabeth. Zehn Jahre hindurch war er Hofdichter, was einem poeta laureatus unserer Zeit entspricht. Er hatte dadurch jedoch keine besonderen Einkünfte. Immer hoffte er zum Master of the revels (Intendant für die Hoffeste) befördert zu werden, aber vergebens, und zwei rührende Briefe von ihm an Elisabeth, der eine vom Jahre 1590 und der andere vom Jahre 1593, in denen er sich vergeblich um diese Anstellung bewirbt, beweisen, daß er sich nach zehnjähriger Tätigkeit bei Hofe als ein Schiffbrüchiger fühlte und nach Verlauf von dreizehn Jahren sich der Verzweiflung überließ. Man bürdete ihm alle Verpflichtungen auf, welche die ersehnte Stellung mit sich brachte, versagte ihm aber die Stellung selbst. Wie Greene und Marlowe lebte er ein unglückliches Leben und starb 1606, arm und verschuldet, seine Familie im Elende zurücklassend.

Sein Buch Euphues ist für Elisabeths Hof geschrieben. Die Königin studierte und übersetzte selbst die antiken Schriftsteller, und es gehörte bei Hofe zum guten Tone, sich in mythologischen Vergleichen und in Anspielungen auf das Altertum zu ergehen. Lyly folgt in allen seinen Schriften demselben Hange. Er zitiert Cicero, ahmt Plautus nach, führt eine Menge Verse von Vergil und Ovid an, eignet sich in seinem Euphues beinahe wörtlich Plutarchs Buch über die Erziehung an und nimmt den Stoff für mehrere seiner Schauspiele aus Ovids Verwandlungen. Wenn im Sommernachtstraum Zettel infolge seiner Verwand-

lung mit Eselsohren auftritt und in die Worte ausbricht: „Ich hab' ein räsonabel gutes Ohr für Musik. Spielt mir ein Stück auf der Maultrommel," so hat das wahrscheinlich Ovids verwandelte Midasgestalt zum Hintergrunde, aber mit den Verwandlungen bei Lyly als Zwischenglied.

Nicht nur das Verhältnis zwischen der damaligen Zeit und dem Altertum bestimmte in jenen Tagen den Stil, sondern ebensosehr das derzeitige neue Verhältnis zwischen den verschiedenen Ländern. Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst waren die Länder geistig isoliert. Mit weit größerer Leichtigkeit als früher wurden nun neue Vorstellungen und Gedanken von einem Lande nach dem anderen hinübergeführt. Im sechzehnten Jahrhundert begann jede der europäischen Völkerschaften sich ihre Übersetzungsliteratur zu schaffen. Fremde Sitten und Gebräuche, in Rede wie in Kleidung, kamen in Mode und trugen das Ihrige dazu bei, den Stil ungleichartig und bunt zu machen.

Für England war es nun von der größten Bedeutung, daß eben zu der Zeit, wo die Renaissancebewegung in diesem Lande poetische Früchte trieb, eine Frau auf dem Throne des Reiches saß, und obendrein eine Frau, die sich für diese Bewegung interessierte, ohne jedoch einen feinen, dichterischen Sinn oder einen geläuterten, künstlerischen Geschmack zu haben, die aber eitel und heimlich galant eine ununterbrochene Huldigung forderte und in der Regel erhielt — meist in überspannten, mythologischen Ausdrücken, und zwar von den ersten Männern des Landes, einem Sidney, einem Spenser, einem Raleigh — und die im Grunde erwartete, daß die ganze Schönliteratur sich um sie als Mittelpunkt drehen solle. Shakespeare ist der einzige große Dichter der damaligen Zeit, der sich förmlich geweigert hat, diese Forderung zu erfüllen.

Diese Stellung der Literatur zu Elisabeth brachte es mit sich, daß sie sich überhaupt an das Weib wandte, an die Damen vom Adel. Euphues ist ein für Damen geschriebenes Buch. Und der neue Stil bedeutete im Grunde zunächst die Entwicklung eines feineren Sprachgebrauches gegenüber dem schönen Geschlechte.

In einem Maskenspiele hatte Philip Sidney der damals fünfundvierzigjährigen Elisabeth als der Lady of the May gehuldigt. Aber ein Brief, den Walter Raleigh, als er in Ungnade gefallen war, aus seinem Gefängnis an Sir Robert Cecil über Elisabeth

Nichts, mein vollständiger Meister, als eine Weise abzuträllern mit der Zungenspitze, dazu Kapriolen zu schneiden mit Euren Füßen, Humor zu geben durch Aufziehen Eurer Augenlider, zu seufzen eine Note und zu singen eine Note, bald durch die Kehle, als hättet Ihr Liebe verschluckt beim Singen der Liebe, bald durch die Nase, als hättet Ihr Liebe geschnupft beim Riechen der Liebe; Euer Hut hängend wie ein Wetterdach über den Schuppen Eurer Augen; die Arme gekreuzt über Eurem dünnleibigen Wams, wie ein Kaninchen an einem Spieße; oder Eure Hände in der Tasche, wie ein Mann auf 'nem alten Bilde: und bleibt nicht zu lang in einem Ton, sondern ein Schnippchen und weg. Das sind Manieren, das sind Humore; das gewinnt ziere Dirnen, die einer auch ohne das gewinnt; und macht die zu geachteten Männern — achtet Ihr auf mich —, die am meisten dergleichen in Affektion genommen haben.

Landmann hat den erschöpfenden Nachweis geliefert, daß John Lylys Euphues nur eine Nachahmung ist, die sich obendrein zum Teil sehr genau an das Original hält, und zwar eine Nachahmung des fünfzig Jahre älteren Buches von dem Spanier Guevara, einer erdichteten Biographie von Marcus Aurelius, die im Laufe von vierzig Jahren sechsmal ins Englische übersetzt worden war. Sie war so beliebt, daß eine dieser Übersetzungen nicht weniger als zwölf Auflagen erreichte. Sowohl Stil als auch Inhalt sind ganz gleich in Euphues und in Guevaras Buch, das in Thomas Norths Bearbeitung den Titel The Dial of Princes führt.

Die Haupteigentümlichkeiten des Euphuismus sind die parallelen, gleichklingenden Antithesen, lange Reihen von Vergleichen mit wirklichen oder eingebildeten Naturerscheinungen, die meist der Naturgeschichte des Plinius entnommen waren, die Vorliebe für den Buchstabenreim, für Bilder aus der Geschichte des Altertums oder aus der Mythologie.

Über den eigentlichen Euphuismus hat Shakespeare sich erst später lustig gemacht, nämlich an der Stelle im ersten Teil von Heinrich IV., wo Falstaff, der den König spielt, seine große, wohlbekannte Replik hat, die so beginnt:

Still, gute Bierkanne! Still, Frau Schnaps! —

Hier hält sich Shakespeare geradezu über Lylys naturwissenschaftliche Vergleiche auf.

Falſtaff ſagt:

Heinrich, ich wund're mich nicht bloß darüber, wie du deine Zeit hinbringſt, ſondern auch, in welcher Geſellſchaft du lebſt; denn wie wohl die Kamille, je mehr ſie getreten wird, um ſo ſchneller wächſt, ſo wird doch die Jugend, je mehr man ſie verſchwendet, um ſo ſchneller abgenutzt.

Man vergleiche die folgende Stelle bei Lyly (Zitat nach Landmann):

Allzuvieles Studieren verwirrt ihr Hirn, denn (ſagen ſie) obgleich Eiſen blanker wird, je mehr man es braucht, ſo wird Silber doch ganz verzehrt durch vielen Gebrauch . . . und wiewohl es mit der Kamille ſo iſt, daß ſie ſich, je mehr man darauf tritt und ſie niederdrückt, um ſo mehr ausbreitet, ſo iſt es doch anders mit dem Veilchen; je häufiger es befühlt und berührt wird, um ſo ſchneller welkt und ſchwindet es dahin.

Wenn Falſtaff ferner ſo göttlich ſagt:

Es gibt ein Ding, Heinrich, wovon du oftmals gehört haſt und das vielen in unſerm Lande unter dem Namen Pech bekannt iſt; dieſes Pech, wie alte Schriftſteller ausſagen, pflegt zu beſudeln uſw.,

ſo iſt dieſe köſtliche Berufung auf die alten Schriftſteller — zur Bekräftigung eines ſo wenig geheimnisvollen Umſtandes wie die Klebrigkeit des Peches — aufs neue der reine Lyly.

Wenn Falſtaff endlich gegen den Schluß ſeiner Replik folgende Wendungen hat, die abgeſehen von den notwendigen Unvollkommenheiten einer Überſetzung unſerem Ohr ſo merkwürdig und unnatürlich lauten:

Denn, Heinrich, jetzt rede ich nicht im Trunke zu dir, ſondern in Tränen; nicht im Scherz, ſondern von Herzen; nicht bloß in Worten, ſondern auch in Sorgen,

ſo hat das wieder den Zweck, den euphuiſtiſchen Stil zu treffen, da es in der engliſchen Sprache nicht weniger fade und geſucht erſcheint.

Im ſtrengſten Sinne des Wortes kann man nicht ſagen, daß es der Euphuismus iſt, über den Shakeſpeare ſich in Verlorene Liebesmüh aufhält. Es ſind vielmehr verſchiedene beigeordnete Arten von Unnatur im Ausdruck und Stil, zunächſt der Bombaſt, der durch einen lächerlichen Spanier, Armado genannt, vertreten wird (deſſen Name augenſcheinlich einen Anklang an die große Armada hat), dann die Pedanterie, die in der Geſtalt des Schul-

meisters Holofernes auftritt, bei dem Shakespeare nach einer alten Überlieferung an den Sprachmeister Florio, den Übersetzer Montaignes, gedacht haben soll — eine Vermutung, die dessen nahe Stellung zu Shakespeares Gönner Southampton doch wenig glaubwürdig erscheinen läßt. Endlich ist es die ausgelassene und gesuchte Ausdrucksweise des Zeitalters, von der Shakespeare sich damals noch keineswegs ganz zu befreien vermochte; über diese erhebt er sich am Schlusse des Stückes und macht sie herunter. Dieser gilt es, wenn Biron in seiner ersten, großen Replik in der zweiten Szene des fünften Aufzugs sagt:

Ihr Taffetphrasen, seidnes Wortgeklinge,
Dreidrähtige Hyperbeln, Künstelei,
Pedantische Figuren, Schmetterlinge,
Ihr blähet mich mit eitler Prahlerei:
Die schwör' ich ab; bei diesem Handschuh weiß,
Gott weiß allein, wie weiß die Hand mag sein! —
Mein werbend Wort, hinfüro einzig sei's:
Ein leinern Ja und einfach zwillich Nein.

Armado wird gleich in der ersten Szene des Stückes vom König mit diesen allzu nachsichtigen Worten gezeichnet:

Ein Spanier, bildungsreich durch manche Fahrten,
Ein Mann, der neuen Art und Mode Spitze,
Das Hirn ein wahrer Schacht von Redensarten,
Einer, den Harmonien gleich entzückt
Der eignen eitlen Zunge süße Rede.

Holofernes, der Pedant, drückt sich etwa 150 Jahre vor Holbergs Else Schulmeisters ungefähr ebenso aus wie sie:

Die posteriora des Tages, hochwohlgeborener Herr, ist passend, kongruent und angemessen für Nachmittag; das Wort ist wohl gewählt, geeignet, süß und passend, ich versichere Euch, Herr, ich versichere Euch.

Es ist wahrscheinlich, daß Armados Bombast auf eine nicht allzu übertriebene Weise den Bombast der damaligen Zeit karikiert: es ist nicht zu leugnen, daß der Schulmeister Rombus in Philip Sidneys Lady of the May sich in einer Sprache an die Königin wendet, die der des Holofernes nicht das Geringste nachgibt. Aber was nützt die Berechtigung der Parodie, wenn diese trotz aller Kunst und allen Fleißes, die darauf verwandt wurden, gerade

ſo ermüdend iſt wie die Manier, die lächerlich gemacht werden ſoll! Und das iſt leider hier der Fall. Shakeſpeare iſt zu jung und zu unfrei geweſen, um ſich hoch über die Lächerlichkeiten, die er treffen will, erheben und ſie mit ſeiner Überlegenheit beiſeite fegen zu können. Er vertieft ſich darin, ſtellt umſtändlich ihre Ungereimtheiten zur Schau und iſt noch zu unerfahren, um zu bemerken, wie er dadurch dem Zuſchauer und Leſer das Kreuz der Langeweile auferlegt. Für Eliſabeths Geſchmack iſt es recht bezeichnend, daß ſie im Jahre 1598 das Stück mit Vergnügen ſah. Ihr guter Kopf fand Gefallen an dieſer Spiegelfechterei mit Worten. Sie mit ihrer derben Sinnlichkeit, die ihre Abſtammung von Heinrich VIII. und Anna Boleyn nicht verleugnete, fand Vergnügen an der freien Sprache des Stückes, ja ſogar an den luſtigen Zoten im Geſpräche zwiſchen Boyet und Maria. (Aufzug IV, Szene 1.)

Shakeſpeare iſt hier, wie zu erwarten war, mehr von Vorbildern abhängig als in ſeinen ſpäteren Arbeiten. Von Lyly, bei ſeinem erſten Auftreten der beliebteſte Luſtſpieldichter des Zeitalters, bekam er wahrſcheinlich die Idee zu ſeinem Armado, der ziemlich genau dem Sir Tophas in Lylys Endymion entſpricht, einer Figur, die wiederum dem großprahleriſchen Soldaten, dem Pyrgopolinices der alten lateiniſchen Komödie entnommen iſt. Der Prahler und der Pedant, ſeine beiden komiſchen Geſtalten in dieſem Stücke, ſind ja auch ſtehende Figuren der italieniſchen Bühne, die in ſo vieler Beziehung das Vorbild für das keimende engliſche Luſtſpiel abgab.

Das Perſönliche in dieſem erſten, leichten Spiel iſt indeſſen nicht ſchwer zu erfaſſen; es iſt der luſtige Proteſt des jungen Dichters gegen ein durch feſte und künſtliche Enthaltſamkeitsregeln eingeengtes Leben, wie es der König von Navarra an ſeinem kleinen Hofe durchführen will, mit beſtändigem Studieren, mit Wachen und Faſten und Verzichtleiſten auf Frauen. Gegen dieſes Zwangsleben ſpricht das Luſtſpiel die Sprache der Natur, beſonders durch Biron als Organ, in deſſen Repliken man, wie Dowden richtig bemerkt hat, nicht ſelten die Stimme des jungen Shakeſpeare hindurchhört. In ihm und ſeiner Roſaline haben wir den erſten, unſicheren Entwurf zu dem meiſterlichen Paar: Benedikt und Beatrice in Viel Lärm um Nichts. Die beſten

von Birons Repliken, die in ungereimten Verſen, rühren augenſcheinlich von der Umarbeitung aus dem Jahre 1598 her. Aber ſie ſind im Geiſte des urſprünglichen Stückes geſchrieben, nur daß ſie klarer und beſſer ausdrücken, was Shakeſpeare mit der Komödie bezweckte, als er es von Anfang an vermochte. Noch am Schluſſe des dritten Aufzugs wehrt ſich Biron gegen die Macht der Liebe, ſo gut er es kann:

Was! ich in Lieb', ich ſuch'! beſuch' ein Weib!
Ein Weib, das wie ein deutſches Uhrwerk immer
Wird repariert und ewig ſchadhaft bleibt
Und nimmer richtig geht, hat man nicht acht,
Da unter acht kaum eine richtig geht!

Aber ſeine große, prachtvolle Rede im vierten Aufzug iſt wie eine Hymne an jenen Gott der Heerſcharen, der im Titel des Stückes genannt iſt, und um deſſen Vorpoſtengefechte es handelt:

Mühſel'ge Kunſt nimmt oft ganz ein den Kopf
Und findet drum nur fruchtlos Übende,
Wo kaum noch Ernte gibt die ſchwere Müh':
Doch Liebe, die ein Frauenauge lehrt,
Lebt nicht nur eingemauert im Gehirn:
Sie fliegt im Umſchwung aller Elemente
Gedankenſchnell hindurch durch jede Kraft
Und gibt jedweder Kraft zwiefache Kraft,
Weit höher als ihr Amt und ihr Beruf.
Sie gibt die feinſte Schärfe dem Geſicht;
Das Aug' der Liebe blickt den Adler blind;
Das Ohr der Liebe hört den ſchwächſten Laut,
Wo taub ſogar des Diebſtahls lauſchend Ohr.
Der Liebe Fühlen, weicher iſt's und feiner
Als der behäuſten Schnecke zartes Horn;
. . . . . .
. . . . . .
Kein Dichter greift zur Feder, der nicht erſt
Mit Liebesſeufzern ſeine Tinte miſchte,
O, dann entzückt ſein Lied des Wilden Ohr . . .

Wir müſſen Biron-Shakeſpeare auf ſein Wort glauben, daß es lebensvolle und zärtliche Gefühle waren, die von Anfang an in London ſeine Lippen dem Geſange öffneten.

Stelle eines anderen Weibes, das er erwartet und das er umarmt zu haben glaubt.

Shakespeare hat als ganz junger Mann nicht nur seine auch später gewöhnliche Rechtgläubigkeit gegenüber dem gegebenen Stoffe gezeigt, sondern er hat diesen auch mit allen seinen Eigenheiten und Unwahrscheinlichkeiten in sein Drama hinübergenommen; sogar die seelischen Ungereimtheiten hat er roh hinuntergeschluckt, wie die, daß die feine Frau bei Nacht und Nebel den Mann aufsucht, der Heim und Vaterland nur deshalb verlassen hat, um nicht ihr Gemahl zu sein.

Shakespeare hat in Helene eine Griseldisgestalt gezeichnet, den Typus einer liebenden und grausam behandelten Frau, der in der deutschen Poesie in Kleists Käthchen von Heilbronn wieder auftaucht, dem Mädchen, das in unendlicher Zärtlichkeit und Demut alles duldet und an seiner Liebe festhält, bis es zu allerletzt den Gegenstand dieser Liebe gewinnt.

Nur schade, daß der unhandliche Stoff Shakespeare zwang, jenes seltene Weib am Schlusse des Stückes seine Rechte geltend machen zu lassen, nachdem der so sehr geliebte Mann seine aufgedrungene Frau nicht nur mit rücksichtsloser Roheit behandelt, sondern sich auch als Schurke und Lügner gezeigt hat, da er versucht, das italienische Mädchen zu schmähen, das sich (zum Schein) auf ein Ehegelöbnis beruft und von dem er behauptet, sie sei im Lager für jedermann feil gewesen.

Es ist sehr bezeichnend für die Derbheit der englischen Renaissance und außerdem für Shakespeares auf ein Theaterpublikum berechnete, freie Sprache in seinen Jugendarbeiten, daß er seinen Parolles mit dieser edlen Heldin das lange, humoristische Gespräch im ersten Aufzuge über das Wesen der Jungfernschaft einleiten und fortführen läßt, das selbst in einer mildernden Übersetzung höchst unanständig ist, ungefähr das Unanständigste, was er je geschrieben hat. Dieser Dialog gehört sicher zu dem ursprünglichen Entwurfe.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Helene hier noch nicht das seelenvolle Weib gewesen, wozu sie in der späteren Bearbeitung wurde. In Shakespeares Jugendstil hat sie sich in unverzagten, gereimten Grübeleien über die Liebe und das Schicksal und deren gegenseitige Beziehungen ausgesprochen:

Oft ruht die Hilfe in der eignen Kraft,
Die man vom Himmel hofft: das Schicksal schafft
Uns freie Bahn und hemmt nur unsern Weg,
Wenn wir ihn selber lässig gehn und träg.
Ha, welche Macht hob meine Lieb' so hoch,
Die seh'n mich läßt und Augenweid' entzog?
Was weit das Glück getrennt, eint die Natur,
Gleich Gleichem küßt sich's, Kinder einer Flur.
Unmöglich jede kühne Tat erscheint
Dem, der gern jede Mühe spart und meint,
Was nicht gewesen, könne nimmer sein.
Nie rang Verdienst um Lieb' und blieb allein!

Oder er hat Helene mit einem Strome von Worten und Bildern, die einander unaufhörlich jagten, die erotischen Gefahren schildern lassen, die Bertram am französischen Hofe bedrohen:

Dort wird eu'r Herr nun tausend Lieben haben:
'ne Mutter, eine Herrin und 'nen Freund,
'nen Phönix, einen Hauptmann und 'nen Feind,
'nen Führer, eine Göttin und 'nen Fürsten,
Ratgeber und Verräterin und Liebchen;
Demüt'gen Ehrgeiz, überstolze Demut,
Und falsche Harmonie und süßen Mißklang,
Und Treu und süßen Unstern und 'ne Welt
Von holden, art'gen, angenomm'nen Kindern,
Bei denen Amor zu Gevatter steht.

In diesem leichteren Tone war der erste Entwurf zu Ende gut, alles gut augenscheinlich durchweg gehalten.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Gestalt des Parolles hier angelegt gewesen. Sie entspricht ja so ziemlich dem Armado im vorhergehenden Stücke. Und in Parolles haben wir dann unzweifelhaft den ersten schwachen Grundriß zu der Figur, die sieben, acht Jahre später der unsterbliche Falstaff wird. Parolles ist humoristischer Lügner, Prahler und Jugendverführer, wie der dicke Freund des Prinzen Heinrich. Man beschämt ihn, genau so wie Falstaff, bei einem Überfalle, der von seinen eigenen Kameraden ins Werk gesetzt wird und nach welchem er, der seine Gegner nicht kennt, seinen Herrn vollständig verleugnet. Falstaff zerhackt sein Schwert, um tapfer zu erscheinen. Aber schon Parolles sagt: Ob ich mich wohl aus der Klemme retten könnte, wenn ich meine Kleider zerschnitte oder meine spanische Klinge entzwei bräche?

Selbſtverſtändlich iſt dieſe Geſtalt im Vergleiche zu Falſtaff geringwertig und ſchwach. Vergleicht man ſie aber mit einer Geſtalt wie Armado in Verlorene Liebesmüh, ſo iſt ſie voll ſprudelnder Luſtigkeit. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt ſie bei der Umarbeitung aufgefriſcht und mit neuem Witze ausgeſtattet worden.

Dagegen iſt in den Äußerungen des Narren nicht wenig rein jugendlicher Übermut, beſonders im erſten Aufzuge, den man wohl dem fünfundzwanzigjährigen Shakeſpeare zutrauen kann. Das Lied, das der Narr hier ſingt, ſcheint dem erſten Entwurfe anzugehören, und mit ihm die Repliken, die es nach ſich zieht:

Gräfin

Was, eine gut von zehnen? Ihr verfälſcht das Lied, Burſch.

Narr

Ein gutes Weib unter zehnen, gnäd'ge Frau; das iſt eine Verbeſſerung des Liedes. Ich wollte, Gott beſcherte der Welt ſo was alle Jahre! Ich wollte, wär' ich der Paſtor, mit meinem Weiberzehnten ſchon zufrieden ſein: eine von zehnen, was denkt Ihr! würd' uns nur unter jedem Kometen oder unter jedem Erdbeben ein gut Weib geboren, unſre Lotterie wär ein gut Teil beſſer; jetzt kann ſich einer das Herz aus dem Leibe ziehen, ehe er eine trifft.

Was jedoch den Charakter von Love's labour's won betrifft, ſo kommen wir notwendigerweiſe nicht über das Gebiet einer verſtändigen Mutmaßung hinaus.

Es liegen uns andere Luſtſpiele aus jenen Jugendtagen Shakeſpeares vor, in denen ſein Fortſchritt in dramatiſcher Technik und künſtleriſcher Reife ſich verfolgen läßt.

Vor allen Dingen ſeine Comedy of errors (Die Komödie der Irrungen), die ſich von dieſer allererſten Zeit Shakeſpeares herſchreiben muß, wenn das Stück auch auf die beiden Luſtſpiele über die Mühen der Liebe folgt. Es iſt in einem ſorgfältigen, dichteriſch gehobenen Stile geſchrieben; es hat von allen Luſtſpielen Shakeſpeares die wenigſten Proſazeilen; aber ſeine Diktion iſt in hohem Grade dramatiſch bewegt, die Reime hindern nicht den lebhaften Flug des Dialoges; es hat dreimal ſo viel nichtgereimte als gereimte Verszeilen.

Es muß jedoch ſo ziemlich zu derſelben Zeit entſtanden ſein, wie die beſprochenen Stücke; beſonders einige Wendungen in den Spöttereien des Dromio von Syrakus über die fette Köchin, die ihm nachſtellt (III, 2), geben uns einen Fingerzeig, der das beſtätigt.

Wenn er ſagt, daß Spanien ganze Armaden von Laſtſchiffen ſendet, um von den Rubinen und Karfunkeln ihrer Naſe Ladung einzunehmen, ſo deutet dieſer Scherz auf einen Zeitpunkt hin, der den Armadaſorgen nicht fern liegt. Eine genauere Hindeutung finden wir in der Antwort des Dieners auf des Herrn Frage, wo Frankreich auf dem Globus liege, an welchen die kugelrunde Köchin erinnert. Die Pointe der Replik geht in der Überſetzung zum Teil verloren: „Auf ihrer Stirn, verſchanzt und im Kriege gegen ihr Haar.“ Das lautet auf engliſch:

In her forehead; arm'd and reverted, making war against her heir.

Das bedeutet zugleich: Im Kriege gegen ihr Haar (hair) und (Frankreich betreffend) im Kriege mit ſeinem Erben. Aber eigentlich hörte Heinrich von Navarra im Jahre 1589 auf, Erbe von Frankreich zu ſein, wenn auch ſein Kampf um den Beſitz gerade bis zu ſeinem 1593 ſtattfindenden Übergange zum Katholizismus dauerte. Der Zeitpunkt für die Entſtehung des Stückes dürfte alſo zwiſchen den Jahren 1589—1591 liegen.

Dieſes am Rande der Farce ſchwebende Luſtſpiel beweiſt, mit welchen Rieſenſchritten Shakeſpeare in der Technik ſeiner Kunſt fortſchritt. Es iſt Theaterblut darin; man fühlt den ſchon erfahrenen Schauſpieler in der Sicherheit, womit die Fäden der Intrige verwickelt und immer feſter aneinander geknüpft werden, bis die einfache Auflöſung kommt. Während Verlorene Liebesmüh ſich nur mühſam über die Bretter ſchleppte, iſt hier ein Flug und ein brio in allem Dramatiſchen, die den Künſtler offenbaren und den baldigen Meiſter verkünden. Der alten Komödie des Plautus ſind nur die groben Konturen entnommen, und das Motiv ſelbſt, die Möglichkeit ununterbrochener Verwechſelungen zwiſchen zwei Herren und zwei Dienern iſt mit einer Schlauheit und Sicherheit ausgenutzt, die bei einem Anfänger überraſchend ſind, und zuweilen mit einem Übermut, der anſprechend und anſteckend wirkt. Allerdings liegt dem ganzen luſtigen Spiele eine Haupt-Unwahrſcheinlichkeit zugrunde. Sowohl im Äußeren, als auch in der Kleidung ſollen die Zwillinge in beiden Paaren einander ſo gleich ſein, daß bei keinem einzigen Menſchen, und zwar in keinem einzigen Augenblicke, ein Zweifel an ihrer Identität entſteht. Es gibt ja aber unter Zwillingsbrüdern erſtaunliche Ähnlichkeiten, und iſt man einmal auf

5*

dieſe Vorausſetzung eingegangen, entfalten ſich alle Folgen ſo natürlich, jedenfalls ſo behende, daß Shakeſpeare auf dieſem ihm ſpäter etwas fremden und gleichgültigen Gebiete kaum von den Spaniern ſeines und des folgenden Jahrhunderts übertroffen worden iſt, die doch eine ſo große Fertigkeit an den Tag legten, Intrigengeſpinſte ineinander zu verſchlingen.

Zuweilen macht die Handlung wegen eines Wortſpieles zwiſchen Herrſchaft und Dienerſchaft eine Pauſe, aber dieſe iſt dann meiſt kurz und ergötzlich; ab und zu raſtet die Handlung auch ein wenig, um dem Dromio von Syrakus Gelegenheit zu geben, einige ſeiner übermütigen Witze anzubringen, wie z. B. in der zweiten Szene des III. Aufzuges:

Dromio

— — und doch iſt ſie eine wunderſam fette Partie.

Antipholus

Wie meinſt du das, eine fette Partie?

Dromio

Ei nun, Herr, ſie iſt das Küchenmenſch und lauter Fett; und ich weiß nichts aus ihr zu machen, als eine Lampe, um ihr davon zu laufen bei ihrem eigenen Licht. Ich ſteh' Euch dafür, ihre Lumpen und all der Talg darinnen brennen einen polniſchen Winter lang. Wenn ſie lebt bis zum jüngſten Tag, ſo wird ſie eine Woche länger brennen als die ganze Welt.

Im allgemeinen iſt jedoch die Handlung ſo ſpannend, daß der Zuſchauer neugierig dem weiteren Verlaufe der Begebenheiten entgegenſieht.

An einer einzelnen Stelle erhebt ſich der Stil zu einer Schönheit und Innigkeit, die es uns enthüllt, daß Shakeſpeare ſich nur vorübergehend zu dieſem leichten Intrigenſpiel herabläßt, und zwar in dem zärtlich, erotiſch klingenden Geſpräche zwiſchen Luciana und Antipholus von Syrakus (III, 2):

O Herrin, — denn ich weiß nicht euren Namen,
Noch durch welch' Wunder Ihr den meinen wißt, —
Doch Reiz wie Wiſſen wohl vom Himmel kamen;
Denn beides in Euch mehr als irdiſch iſt.
O, lehr mich, holdes Weſen, denken, ſprechen;
Enthülle meinem irdiſch groben Blick,
Gehüllt in Irrtum, Torheit, Fehler, Schwächen,
Was deiner Worte Trug mir hält zurück.

Was ſtürmſt du meiner Seele reine Treue
Zu wandern in ein unbekanntes Land?
Biſt du ein Gott? Willſt ſchaffen mich aufs neue?
Verwandle mich, ich bin in deiner Hand.

Da das Stück zum erſten Male 1623 in der Folio-Ausgabe veröffentlicht wurde, ſo iſt natürlicherweiſe die Möglichkeit nicht ausgeſchloſſen, daß Shakeſpeare dieſe ſchöne Stelle ſpäter durchgearbeitet haben kann. Aber die ganze Haltung der Verſe mit den einander kreuzenden Reimen deutet nicht darauf hin. Hier klingen uns die erſten Töne der Muſik entgegen, die bald Romeo und Julie mit ihren Melodien erfüllen wird.

Das in Shakeſpeares Lebenswerk aller Wahrſcheinlichkeit nach jetzt folgende Schauſpiel Die beiden Edelleute von Verona kündet auch an mehreren Stellen blitzfeuerartig ſeine vollkommneren Werke an und iſt an und für ſich eine nicht unbedeutende Arbeit. Es übertrifft die früheren Luſtſpiele in doppelter Beziehung, teils durch Schönheit und Klarheit in der Darſtellung der beiden jungen, weiblichen Geſtalten, teils durch ſorgloſe Munterkeit, die in den Dienerrollen ſiegreich zum Durchbruch gelangt. Flink und Lanz (Speed und Launce) ſind, wenn auch ab und zu durch euphuiſtiſche Wortklaubereien etwas ermüdend, in der Regel durchweg ergötzliche Burſchen, deren Weſen gleichſam mit ſtarken Fanfaren verkündigt, daß in Shakeſpeares Gemüt die Lyly und Marlowe völlig fremde, angeborene Luſtigkeit lebte, der Sinn für Komik, die ſprudelnde Laune, die ihm erlaubte, ohne ſeiner Erfindungsgabe irgend welchen Zwang anzutun, das Gelächter hervorbrechen und von Galerie und Parterre über die Bühne dahinrollen zu machen. Eine beſondere Gabe, ſeine Clownfiguren zu individualiſieren, legt er noch nicht an den Tag. Gleichwohl wird man finden, daß Flink zunächſt durch ſein erſtaunliches Maulwerk wirkt, während mit Lanz, der ſeinen Hund an der Leine führend auftritt, der engliſche Humor auf Shakeſpeares Bühne ſeinen Einzug hält.

Man genieße den Wortſtrom der Beredſamkeit in Flinks Rede, in der er auseinanderſetzt, woran er erkennen könne, daß ſein Herr verliebt ſei:

Erſtens habt Ihr gelernt, eure Arme zu verſchränken, wie ein Mißvergnügter; auf ein Liebeslied erpicht zu ſein, wie ein Rotkehlchen; allein zu gehen, wie einer, der die Peſt hat; zu ſeufzen, wie ein Schuljunge, der ſein

ABC-Buch verloren; zu weinen, wie ein junges Mädchen, das seine Großmutter begraben; zu fasten, wie einer, der Hungerkur braucht; zu wachen, wie einer, der Einbruch fürchtet; zu winseln, wie ein Bettler auf Allerheiligen. Sonst, wenn Ihr lachtet, krähtet Ihr wie ein Hahn; wenn Ihr gingt, schrittet Ihr daher, wie einer von den Löwen im Tower; wenn Ihr fastetet, war's gleich nach Tisch; wenn Ihr betrübt aussaht, hattet Ihr kein Geld . . . . . .

Alle diese Gleichnisse sind treffend und korrekt; nur ihre Anhäufung erregt Gelächter. Wenn Lanz aber seinen Mund auftut, so tritt die Ausgelassenheit über die Ufer aller Korrektheit. Er kommt auf die Bühne, seinen Hund an der Leine und über den eben genommenen Abschied heulend:

Nein, in einer Stunde werd' ich nicht fertig mit Weinen; die ganze Lanzische Sippschaft hat den Fehler . . . . Ich glaube, Krab, mein Hund, ist der sauertöpfischste Hund auf der Welt; meine Mutter weinte, mein Vater schluchzte, meine Schwester schrie, unsere Magd heulte, unsere Katze rang die Hände, und unser ganzes Haus war in der größten Verwirrung, aber dieser hartherzige Hund vergoß keine Träne; er ist ein Stein, ein wahrer Kieselstein, und hat nicht mehr Gefühl im Leibe, als ein Hund. Ein Jude hätte geweint hätte er unsern Abschied gesehen; und seht ihr, meine Großmutter die keine Augen hat, hat sich blind geweint bei meinem Abschied. Ich will euch 'mal zeigen, wie's herging; der Schuh da ist mein Vater; — nein, der linke Schuh ist mein Vater; — nein, nein, der linke Schuh ist meine Mutter; — nein, das geht wieder nicht; — ja doch, so ist's so ist's; er hat die schlechteste Sohle; der Schuh da mit dem Loch drin ist meine Mutter, und der da mein Vater: — nein, der linke Schuh ist mein Vater; zum Teufel damit! so ist's . . . .

Hier herrscht allein der fröhliche Unsinn, aber ein Unsinn von sehr dramatischer Natur. Das heißt: hier herrscht die jugendliche Ausgelassenheit, die wie ein Kind mit Anmut lacht, selbst wo sie sich zum Kleinen und Niedrigen herabläßt; eine Ausgelassenheit, wie wir sie bei dem antreffen, der glücklich ist, daß er lebt, und der das Leben durch seine Adern brausen und sieden fühlt; eine Ausgelassenheit, wie sie in geringerem Grade und Stile bei jedem wohlausgerüsteten Menschen vorkommen kann, wenn er im sorglosen Jugendalter steht; um wieviel mehr bei dem, der zugleich die Jugend der Jahre und des Genies besitzend in einem Geschlechte lebt, das selbst jung ist, mehr als jung, frank und freigelassen, wie ein junges Füllen, das sich vom Tuder losgerissen hat und in ungebändigter Freiheit durch das hohe Gras dahineilt.

Dieses Schauspiel, Die beiden Edelleute von Verona, das, nebenbei bemerkt, Shakespeares erste Liebeserklärung an Italien

enthält, ist ein wackeres, unterhaltendes, schwach gebautes Liebesluſtſpiel — von treuer und treuloſer Liebe, von Mannesverrat und weiblicher Hingebung, von einem edlen, mit Unrecht des Landes verwieſenen Jüngling, der in das Leben eines Räuberhauptmannes hineingetrieben wird, und zwar auf dieſelbe Weiſe wie ſpäter die Schillerſchen Räuber, jedoch jedes Funkens von aufrühreriſchem Geiſte entblößt — ein Schauſpiel, deſſen Löſung mit der ſchnellen, unbedingten Vergebung, die dem Schurken des Stückes zuteil wird, ſo naiv, ſo ſinnlos verſöhnlich iſt, daß man gleich herausfühlt, ſie müſſe einem lebensfrohen, ungeprüften und unzerriſſenen Gemüte entſprungen ſein.

Einen Teil des Stoffes hat Shakeſpeare der Erzählung Diana von dem portugieſiſchen Dichter Montemayor (1520—1562) entnommen, von welcher zwar erſt im Jahre 1598 eine Überſetzung von Bartholomew Yong gedruckt wurde, die aber nach der Vorrede des Überſetzers damals ſchon volle ſechzehn Jahre fertig dagelegen hatte, und die ſicher nach der Sitte jener Zeit in Abſchriften von Hand zu Hand gewandert iſt. Vergleicht man die ausſchlaggebende Partie des Romanes (The sheperdess Felismena in Colliers Shakeſpeares Library II) mit der Handlung und den Einzelheiten in den beiden Edelleuten von Verona, ſo entdeckt man, daß die Untreue des Proteus und Julias Idee, dem fortgereiſten Geliebten in Männerkleidern nachzufolgen, mit allem, was ſich daraus ergibt, von Montemayor ſtammt. Auch in Diana iſt Julia, als Page verkleidet, Zeuge des Abendſtändchens, das Proteus der Silvia (im Roman Celia) bringt; auch hier begibt ſie ſich auf Befehl zu jener, um ihr gegenüber dem Proteus das Wort zu reden; nur daß im Roman, wie bei Shakeſpeare erſt in Was ihr wollt, die ſchöne Dame ſich in den als Pagen vermummten, weiblichen Boten verliebt. Ja, in Diana finden wir ſchon die zweite Szene des Stückes zwiſchen Julia und Lucetta entworfen, wo das Fräulein anſtandshalber den Brief zurückweiſt, den ſie ſehnlichſt zu leſen wünſcht.

Dieſes und jenes hierin erinnert an das damals gerade von Shakeſpeare entworfene Stück Love's labour's won: Die Reiſe in Männerkleidern hinter dem treuloſen Geliebten. Vieles andere weiſt auf Shakeſpeares ſpäteres Lebenswerk hin. Die erotiſche Wankelmütigkeit des Proteus wird im Sommernachtstraum

variiert und parodiert. Der Anfang der zweiten Szene im ersten Aufzuge, wo Julia die Zofe um ihre Meinung über die verschiedenen Freier des Fräuleins befragt, ist der erste schwache Grundriß zu der herrlichen Szene desselben Inhaltes zwischen Portia und Nerissa im Kaufmann von Venedig. Das Gespräch zwischen Silvia und Julia, das den vierten Aufzug beschließt, entspricht ganz demjenigen zwischen Olivia und Viola im ersten Aufzuge von Was ihr wollt. Daß endlich Valentino, nachdem er die ganze Treulosigkeit seines falschen Freundes erfahren hat, sich erbietet, seine reizende Geliebte an diesen abzutreten, damit er an diesem Opfer die Stärke seiner Freundschaft erkennen könne, nimmt, so lose und töricht dieser Zug sich auch im Schauspiel anläßt, das demütige Verzichtleisten auf die Geliebte zugunsten des Freundes und der Freundschaft vorweg, das in Shakespeares Sonetten so peinlich wirkt.

Beinahe überall, wo in diesem Lustspiele die jungen Frauen sprechen, ist in dem Ausdruck Seelenadel und in der Lyrik eine gewisse vor-raphaelische Anmut. So, wenn Julia am Schlusse des zweiten Aufzuges über ihre Liebe spricht:

Das Bächlein, das mit süßem Murmeln fließt,
Du weißt, wenn man es hemmt, braust wütend auf;
Doch, wenn den stillen Lauf ihm niemand stört,
Lockt's holden Wohllaut aus den bunten Kieseln,
Gibt jedem Gräslein einen süßen Kuß,
Das es berührt auf seiner Pilgerfahrt.
. . . . . .
Geduldig bin ich wie ein sanfter Strom,
Und jeder müde Schritt sei mir zur Lust,
Bis mich der letzte bringt zu meiner Liebe:
Dort will ich ruhn, wie nach der Erde Qual
Ein sel'ger Geist ruht im Elysium.

Und obgleich die männlichen Charaktere hier hinter den weiblichen an Interesse zurückstehen, gibt es doch auch in Valentinos Repliken Ausbrüche von schöner, erotischer Lyrik. So in diesen Zeilen (III, 1):

Wenn ich nicht bin bei Silvia in der Nacht,
So ist kein Wohllaut in der Nachtigall;
Wenn ich nicht sehe Silvia an dem Tag,
So ist kein Tag, auf den ich sehen kann:

Sie ist mein Ich; ich höre auf, zu sein,
Wenn nicht ihr holdes Bild mit süßer Macht
Mich stärkt, erleuchtet, labt, am Leben hält.

Außer dem übermütigen und dem erotischen Grundtone ist in diesem leichten Theaterstücke noch ein dritter: der Naturton angeschlagen. Die freie Luft durchdringt es, ein erster Hauch des Duftes von den landschaftlichen Erinnerungen des Dorfkindes, das manches Mal mit Valentino bei sich gesagt hat:

Wie doch die Übung uns Gewohnheit zeugt!
Die schatt'ge Wildnis, dieser öde Wald,
Ist lieber mir, als reger Städte Glanz.

Hier schlägt uns an manchen Stellen zum erstenmal der frische Natursinn entgegen, der Shakespeare nie verläßt, und der in seinen Jugendjahren sogar den manierierten unter seinen ersten Versuchen, wie z. B. seinen kleinen epischen Dichtungen, ihr Hauptinteresse und ihren größten Wert verleiht.

XI.

Obgleich Shakespeare sein Gedicht Venus und Adonis erst im Frühjahr 1593, 29 Jahre alt, herausgibt, so ist es doch sicher mehrere Jahre früher empfangen und wahrscheinlich auch ausgeführt. Wenn er in dem Widmungsschreiben an den jungen, damals zwanzigjährigen Lord Southampton das Gedicht, „die erste Frucht seiner Erfindungsgabe" (the first heire of my invention) nennt, so folgt daraus keineswegs, daß es buchstäblich Shakespeares ältestes, dichterisches Werk ist; denn seine Arbeiten für das Theater wurden nicht als Erzeugnisse der freien Dichtergabe betrachtet. Aber der jugendlich überladene Stil verrät uns, daß es in seiner frühen Jugend geschaffen wurde, und es findet daher seinen Platz unter Shakespeares Arbeiten aus den Jahren 1590—1591.

Zu dieser Zeit hatte er, wie wir gesehen haben, auf seinem Theater als Schauspieler festen Fuß gefaßt; auch hatte er als Bearbeiter älterer Stücke und als selbständiger Bühnenschriftsteller es verstanden, sich nicht nur nützlich, sondern auch beliebt zu machen. Aber in litterarischer Hinsicht wurden Schauspieldichter in jener Zeit gar nicht mit gerechnet. Man machte einen großen Unterschied

zwiſchen einem Komödienſchreiber (playwright) und einem wirklichen Dichter. Der Stifter der berühmten Bodleyaniſchen Bibliothek in Oxford, Thomas Bodley, traf die Beſtimmung, als er um das Jahr 1600 die alte Univerſitätsbibliothek erweiterte und umformte und der großen Bücherſammlung ſeinen Namen gab, daß ein ſolcher Kram (riffe-raffes) wie Schauſpiele dort niemals zugelaſſen werden dürfte.

Ohne ſonſt ehrgeizig zu ſein, hatte Shakeſpeare den höchſt natürlichen Wunſch, ſich einen Namen in der Literatur zu machen. Er wollte von den Poeten als Standesgenoſſe betrachtet werden, er wollte den jungen Edelleuten gefallen, die er auf der Bühne kennen gelernt hatte. Und er wollte zeigen, daß auch er mit dem Geiſt des Altertums vertraut war.

Kurz vorher hatte Spenſer (geb. 1553) mit den erſten Geſängen ſeiner berühmten, erzählenden Dichtung das größte Aufſehen erregt. Es lag Shakeſpeare nahe, ſich mit dieſem ſeinem großen Vorgänger in einen Wettſtreit einzulaſſen, wie er das ſchon mit ſeinem erſten, großen Lehrmeiſter im Drama, dem gleichalterigen Marlowe, getan hatte.

Die kleine Dichtung Venus und Adonis ſowie ihr Gegenſtück, das Gedicht über Lucretia, das im folgenden Jahre erſchien, hat für uns unter anderem darum ſo großen Wert, weil wir nur hier einen Text vor uns haben, von dem wir wiſſen, daß Shakeſpeare ihn genau ſo geſchrieben, ihn ſelbſt dem Druck überliefert und die Korrektur beſorgt hat.

Italien war zu jener Zeit das große Kulturland. Italieniſcher Stil und Geſchmack beherrſchten denn auch die engliſche Lyrik und die kleinen epiſchen Dichtungen dieſes Zeitalters. Shakeſpeare beginnt hier mit Venus und Adonis ſenſuell und empfindſam im Geleiſe der Italiener. Er verſucht, den zärtlichen und ſinnbetörenden Ton ſeiner ſüdländiſchen Vorgänger anzuſchlagen. In Übereinſtimmung hiermit iſt unter den Dichtern des Altertums Ovid ſein Vorbild: er hat ſeine Dichtung mit zwei Zeilen aus Ovids Amores als Motto verſehen, und die Handlung ſelbſt iſt die Erweiterung einer Szene aus den Metamorphoſen desſelben Dichters.

Wenn man heutzutage Shakeſpeares Namen nennt, hat dieſer meiſtens einen tragiſchen Klang; er erinnert an Äſchylos, Michel-

angelo, Beethoven. Man hat vergeſſen, daß Shakeſpeare eine Mozartſche Ader beſaß, und daß ſeine Zeitgenoſſen nicht nur die Milde und Artigkeit ſeines Weſens, ſondern auch die Süße ſeiner Dichtung prieſen.

In Venus und Adonis erglüht die ganze friſche Sinnlichkeit der Renaiſſance und des jungen Shakeſpeare. Es iſt ein durchweg erotiſches Gedicht, und es lag nach dem Zeugnis der Zeitgenoſſen auf dem Tiſche eines jeden leichtfertigen Weibes in London.

Die Haltung des Gedichtes bietet eine Reihe von Veranlaſſungen und Vorwänden zu lüſternen Situationen und Schilderungen: Venus' vergebliches Liebkoſen des keuſchen und kalten Jünglings, der in ſeiner reinen Jugendlichkeit ſo ſpröde iſt wie ein verſchämtes Mädchen. Ihre Küſſe, Berührungen und Umarmungen werden ausgemalt. Es wirkt, als hätte ein Tizian oder ein Rubens Modelle in zärtlichen Situationen angebracht und ſie nun bald in der einen, bald in der anderen Stellung gemalt. Danach die üppige Szene, wo der Hengſt des Adonis dieſen verläßt, um der ſich ihm nähernden Stute entgegenzulaufen, und die Lehre, die Venus daraus zieht — Szenen mit ſo dreiſten Annäherungen und Angeboten, daß ſie heutzutage kaum geſtattet würden. (Die Strophen 40 und 41.)

Hier wird ein Gefühlselement durch die Ausmalung der Angſt der Göttin eingeführt, als Adonis von ſeiner Luſt zur Wildſchweinsjagd ſpricht. Aber dann folgt eine neue, glänzende Beſchreibung des wilden Ebers auf ſeiner Flucht und eine üppige, doch abgedämpfte Schilderung des entblößten, jungen, mit Blut beſudelten Körpers. Hier treffen wir ein Feuer und eine Farbenfreude wie auf einem hundert Jahre älteren Gemälde eines italieniſchen Meiſters der Renaiſſance.

Sehr bezeichnend iſt hier auch das Einſchmeichelnde, Süße, beinahe Leckere im Vortrage, was wohl beſonders veranlaßt hat, daß den nächſten Zeitgenoſſen das Wort „Honig" auf die Lippen kommt, wenn ſie von ſeiner Diktion ſprechen. 1595 nennt John Weever Shakeſpeare den honigzüngigen, 1598 braucht Francis Meres denſelben Ausdruck über ihn und fügt „honigſtrömend" hinzu (mellifluous and honytongued). Es iſt wirklich viel Süßigkeit in dieſer Sprache. Ab und zu äußert ſich die Zärtlichkeit mit hinreißender Stärke. Als Adonis zum erſtenmal in einer längeren

Erwiderung Venus mit Härte abgewiesen hat, antwortet sie ihm: „Wie! kannst du sprechen? hast du eine Zunge? O, daß du keine hättest, oder ich kein Gehör! Deine Sirenenstimme fügt mir neue Qual zu. Ich litt schon vorher bei deinem Anblick; nun leide ich doppelt. O melodischer Mißlaut! o himmlische, barsch klingende Töne, o du tiefsüße Ohrenmusik, die dem Herzen so tief peinliche Wunden schlägt!“

Aber der Stil weist auch zahlreiche Proben von der Geschmacklosigkeit der italienischen Sprachkünste auf: „Sie wünscht, ihre Wangen seien Blumengärten, damit sie von dem süßen Regen seines Atems betaut werden könnten.“ Über seine Wangengrübchen heißt es: „Diese liebenswürdigen Grübchen, diese runden, bezaubernden Brunnen öffneten ihren Mund, um die Zuneigung der Venus zu verschlingen.“ Adonis sagt: „Meine Liebe zur Liebe ist nur Liebe: dazu, die Liebe zu schmähen.“ Venus bespricht, was er für alle ihre Sinne ist: „Und welch' ein Schmaus würdest du nicht sein für den Geschmackssinn, die Amme und den Ernährer der vier anderen! Würden sie nicht wünschen, das Fest möge ewig dauern, und dem Argwohn befehlen, den Schlüssel doppelt umzudrehen, damit die Eifersucht, dieser saure, unwillkommene Gast, sich nicht hineinstehle und die Freude störe.“ Geschmacklosigkeiten, wie diese, sind ja auch in der Diktion von Shakespeares ersten Lustspielen nicht selten; sie entsprechen in ihrer Art dem Schwelgen in den Greueln des Titus Andronicus und zeigen die Manieriertheit einer noch unentwickelten Kunst.

Die mächtige Sinnlichkeit hier ist ja aber nur der Vorläufer der Liebessprache in Romeo und Julie, und am Schlusse von Venus und Adonis schwingt Shakespeare sich gleichsam symbolisch von der Schilderung der bloßen Sinnenglut auf zu einer Andeutung der Liebe, worin jene nur ein Element ist, indem er Adonis sagen läßt: „Die Liebe erquickt wie Sonnenschein nach Regen, Wollust aber wirkt wie Sturm nach Sonnenschein; der Liebe milder Frühling bleibt immer frisch, der Wollust Winter kommt, bevor der Sommer halb vorüber ist; Liebe übersättigt sich nicht, Wollust stirbt wie ein Prasser; Liebe ist Wahrheit, Wollust ist voll von Lügen.“

Allerdings würde es unvernünftig sein, diesen tugendhaften Antithesen in diesem untugendhaften Gedichte allzuviel Gewicht beizulegen. Wichtiger ist es, daß die Naturbeschreibungen, wie zum Beispiel die Flucht des Hasen, hier unvergleichlich sind durch die

Wahrheit und Feinheit der Beobachtung, und es ist lehrreich zu sehen, wie Shakespeares Stil sich schon hier ab und zu bis zur Größe erhebt.

Das geschieht in den Schilderungen der Pferde und des Wildschweines. Man verfolge Zug für Zug dieses Bild des Ebers; wir sehen seinen Rücken mit den borstigen, drohenden Stachelu, seine feurigen Augen, seinen tief grabenden Rüssel und den kurzen, dicken Nacken:

Die er durchbricht, die Dorn- und Brombeerhecken,
Gehn vor ihm auf, als macht' er ihnen Schrecken.

Das erinnert an eine Jagdszene von Snyders, wo die Menschen durch Rubens Pinsel dargestellt sind.

Shakespeare scheint selbst ein Gefühl davon gehabt zu haben, mit welcher Meisterschaft er den Hengst gemalt hat. Denn er gebraucht folgende Ausdrücke: „Wenn ein Maler das Leben selbst übertreffen, wenn er uns das Bild eines Pferdes geben wollte, das mehr wäre durch Kunst als andere durch Natur, so würde er uns ein Pferd malen wie dieses, das sich ebensosehr auszeichnete durch Gestalt, wie durch Mut und Farbe und Gangart." Man fühlt Shakespeares Naturfreude in einer Strophe wie diese:

Leicht auf den Füßen, von gedrungnem Bau,
Kopf klein und zierlich, große Augen drin,
Weitauf die Nüstern, Hufhaar lang und rauh,
Schweif dicht und wallend, Mähne zart und dünn:
So trabt er stolz, und nichts fehlt seiner Schöne,
Als daß sein Kreuz ein stolzer Reiter kröne.

Und meisterlich sind alle seine Bewegungen gemalt:

Oft schnaubt er fort, starrt dann auf eine Stelle,
Fährt wieder auf jetzt, wenn ein Blatt nur fällt.

Man hört den Wind in seiner wehenden Mähne und seinem flatternden Schweife säuseln. Das erinnert beinahe an die prachtvolle Schilderung des Pferdes aus dem Schlusse des Buches Hiob: Es springt an, verschlingt den Weg mit donnerndem Dröhnen usw.*)

*) Man hat behauptetet, daß Shakespeare seine Beschreibung des Pferdes Guillaume du Bartas entnommen haben sollte. Nimmt man sich die Mühe,

So groß ist der Umfang des Stils in diesem kleinen Shakespeareschen Jugendgedichte: von Ovid bis zum Alten Testamente, vom Ausdruck für eine bis zum Gekünstelten verfeinerte Zivilisation bis zu großartigen und einfachen Ausdrücken für die Natur.

Das Gedicht über Lucretia (The rape of Lucrece) erscheint im folgenden Jahre — und zwar ebenso wie Venus und Adonis dem Lord Southampton gewidmet, jedoch mit einem trotz aller Beachtung des Abstandes vertraulicheren Tone in der Widmung. Es ist als ein Gegenstück zu der früheren Dichtung aufzufassen. Jenes handelt von der Keuschheit des Mannes, dieses von der Keuschheit des Weibes. Jenes schildert die unbeherrschte Leidenschaft eines weiblichen Wesens, dieses die verbrecherische Leidenschaft eines Mannes. Aber der Gegenstand ist hier ernsthaft und moralisch behandelt; Lucretia ist eine Art Lehrgedicht über die verheerenden Wirkungen zügelloser und tierischer Begierde.

Es hatte in der damaligen Zeit nicht so viel Erfolg als das vorhergehende; auch jetzt gewährt es dem Leser keine große Befriedigung.

In metrischer Beziehung ist das Gedicht kunstvoller als Venus und Adonis. Der sechszeiligen Strophe des ersteren ist eine siebente Zeile hinzugefügt, welche den Wohllaut und die Würde der Strophe vermehrt. Das Gedicht Lucretia hat seine starke

---

die Stelle aufzusuchen, wo Bartas das Pferd beschreibt, so findet man, daß keine Ähnlichkeit besteht. Man vergleiche:

Le cheval, corne-pied, soudain, ambitieux,
aime-maistre, aime-Mars et dont la brusque adresse
sert volontair ement à la dextre maitresse
tel sans maître et sansmors fait de soymême à mont,
se manie à pré coy, à passades en rond
tel suit non attaché l'escuyer quie le dompte,
tel plie le genouil, quand son maître le monte,
tel court sur les espics sans plier les tuyaux,
tel sans mouiller ses pieds voltige sur les caux.
La semaine ou création du monde
de Guillaume de Saluste, seigneur du Bartas. Sixième jour.

Mehr Ähnlichkeit hat die Stelle bei Shakespeare mit einer Stelle in Vergils Georgica (III, 83):

Tum si qua sonum procul arma dedere,
stare loco nescit; micat auribus et tremit artus.

Seite in der Anſchaulichkeit und Pracht der Beſchreibungen und in der zuweilen haarfeinen ſeeliſchen Analyſe. Im übrigen iſt ſein Pathos eine ausgearbeitete, geſuchte Rhetorik.

Die Klagen, welche die Heldin ausſtößt, nachdem die Untat gegen ſie verübt worden iſt, ſind reine Deklamation, allerdings äußerſt beredte Deklamation, aber doch nur ein Anklageakt, mit Kunſt und Breite gleich einer Rede von Cicero ausgeführt, reich an Ausrufen und Antitheſen. Die Trauer der Männer über ihren Tod iſt in ſpitzfindigen und gekünſtelten Repliken ausgemalt. Shakeſpeares Meiſterſchaft tritt am klarſten hervor bei den in die Erzählung hineingeſtreuten Erwägungen, in denen man den Menſchenkenner verſpürt. So treffen wir da eine tiefe und niedlich geſchriebene Strophe über die Weichheit der weiblichen Gemütsart.*)

Die bemerkenswerteſte Partie des Gedichtes, rein techniſch betrachtet, iſt die lange Reihe von Strophen (Vers 1366—1568), in denen ein den Untergang von Troja darſtellendes Gemälde, das Lucretia in ihrer Verzweiflung beſchaut, mit einer Kraft, einer Friſche und Naivetät beſchrieben wird, als würde es von einem geſchildert, der jetzt zum erſtenmal ein Gemälde ſähe: „Hier ſah man die Hand eines Mannes — auf eines anderen Haupt ruhend — hier einen Mann, auf deſſen Naſe der Schatten von dem Ohre ſeines Nachbars fiel.“ So ſtark iſt das Gedränge auf dem Bilde, ſo täuſchend die Darſtellung, daß „anſtatt Achilles Geſtalt ſein von einer bewaffneten Hand erfaßter Speer daſtand; er ſelbſt konnte dahinter nicht geſehen werden, oder doch nur mit dem Auge der Seele; da ſtanden eine Hand, ein Fuß, ein Angeſicht, ein Bein, ein Kopf und vertraten das Ganze.“ **)

Hier wie überall, wo Shakeſpeare über bildende Kunſt ſpricht, bewundert und preiſt er die täuſchende Naturwahrheit. Wie ſchon erwähnt, waren die Gemälde in der Gildekapelle zu Stratford die

---

*) For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they form'd as marble will;
The weak oppress'd, th'impression of strange kinds
Is form'd in them by force, by fraud or skill:
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamp'd the semblance of the devil.

**) Vers 1415—1417; 1433 ff.

ersten, die ihm vor Augen kamen. Er kann ferner während seines Stratforder Aufenthaltes im Schlosse Kenilworth und in der Marienkirche zu Warwick Kunstwerke gesehen haben. Er hat in London ohne Zweifel in dem beliebten Weinhause the steelyard zwei viel bewunderte Gemälde von Holbein gesehen, die dort hingen. Außerdem gab es damals in London nicht nur niederländische Porträts in sehr großer Anzahl, sondern auch einzelne italienische Bilder. So weiß man aus einem vom Prinzen Johann Ernst von Weimar im Jahre 1613 verfaßten Verzeichnis, daß in Whitehall ein Gemälde von Julius Cäsar und ein anderes von Lucretia hing, „sehr künstlerisch gemalt", wie es heißt. Möglicherweise hat dieses Bild Shakespeare die Idee zu seinem Gedichte gegeben. Größere malerische Kompositionen hat er durch die damaligen gewirkten Tapeten kennen gelernt (es gab solche mit Darstellungen aus der römischen Geschichte in Theobalds), und wahrscheinlich hat er die vortrefflichen niederländischen und italienischen Gemälde gesehen, die das gerade zu diesem Zeitpunkte in seinem größten Glanze stehende Schloß Nonsuch schmückten. (Elze: Shakespeare, Seite 481.)

Das Resultat seiner Kunstbetrachtungen ist, wie erwähnt, das gewesen, daß es für den Künstler darauf ankäme, der Natur ihre Geheimnisse abzulauschen und sie zu bemeistern oder zu übertreffen. Immer wieder preist er in der Kunst die Naturwahrheit über alles. Für allegorische oder religiöse Malerei hatte er augenscheinlich gar nichts übrig; er erwähnt ihrer nie, und ebensowenig der Kirchenmusik, obschon er für Musik große Liebe an den Tag legt.

Die Schilderung des großen Gemäldes, das Trojas Fall darstellt, steht nicht außer Zusammenhang mit der Erzählung; denn Trojas Fall symbolisiert den Fall des römischen Königshauses als Folge von Tarquinius' Schuld. Shakespeare hat die Begebenheit nicht von der privat-moralischen Seite allein betrachtet; er läßt uns fühlen, daß die Ehre und das Bestehen einer königlichen Familie durch verbrecherische Übergriffe gegen ein adeliges Haus aufs Spiel gesetzt werden. Alle Ehrbegriffe der Ritterzeit sind auf die altrömischen Verhältnisse übertragen. Als Lucretia ihren Verwandten das Gelübde blutiger Rache abfordert, benutzt sie (Vers 1694) die Wendung: „Ritter sind durch ihren Eid verpflichtet, armen Frauen für erlittenes Unrecht Genugtuung zu verschaffen."

Wie Shakespeare in der Schilderung von der Einnahme Trojas dem zweiten Buche von Vergils Aeneis gefolgt ist, so hat er für seine Dichtung im ganzen die kurze, aber schöne und gefühlvolle Darstellung der Geschichte Lucretias im zweiten Buche von Ovids Festkalender (Fasti II, 685—852) als Grundlage benutzt.

Ein Vergleich zwischen dem Stil bei Ovid und bei ihm fällt allerdings nicht zu Shakespeares Vorteil aus. Ovid steht hier wie der strengste Klassiker gegenüber einem Halbbarbaren. Shakespeares Antithesen und Geschmacklosigkeiten springen einem in die Augen. Man stutzt bei einer Stelle wie diese (Vers 1742): „Einiges von ihrem Blute verblieb rot und rein, anderes sah schwarz aus; das war dasjenige, welches der falsche Tarquinius besudelt hatte," oder wie diese (Vers 1766): „Wenn unsere Kinder vor ihren Eltern sterben, dann sind wir ihre Nachkommen, sie nicht unsere."

Diese Unnatur und dieser schlechte Geschmack sind nicht nur im allgemeinen dem Zeitalter eigentümlich, sondern sie hängen auch mit den großen Vorzügen und seltenen Eigenschaften zusammen, die Shakespeare zu diesem Zeitpunkte mit so erstaunlicher Schnelligkeit entwickelt. Daß er diesem Geschmacke hat huldigen können, beruht zum Teil auf seinem Verhältnisse zu den Standesgenossen, den Freunden, den Mitbewerbern um die Gunst des Publikums, zu dieser ganzen künstlerischen Kleinwelt, deren Atmosphäre sein Genie in so kurzer Zeit emportrieb.

Man spricht von Schulen in der Literatur, und es ist keine Übertreibung in den Worten: ohne Schulen keine Blütezeiten. Aber das Wort „Schule", das auf Griechisch eine schöne Bedeutung hat, ist zu einem plumpen, seminaristischen Ausdruck geworden. Man müßte anstatt Schule Treibhaus sagen, müßte von dem klassischen und dem romantischen Treibhause, von dem der Renaissance usw. sprechen. In ganz kleinen Staaten, wo der Wettstreit und das Wettrennen fehlen, welche allein die Anspannung aller Fähigkeiten hervorrufen, ist die unbedingte Meisterschaft in der Regel unerreichbar. Da sieht man häufig die Künstler früh eine Stellung erreichen und dadurch zugrunde gehen. Andere suchen das Treibhaus außerhalb ihres Vaterlandes auf, wenn es innerhalb dessen Grenzen nicht zu finden ist. Holberg suchte es in Holland, England und Frankreich; Thorwaldsen suchte es in Rom, Heine in Paris.

Shakespeare wurde in London inmitten da hineingeführt. Dadurch bekam die Pflanze ein so üppiges Wachstum.

Er lebte in beständiger Berührung mit lebhaft und kühn schaffenden Geistern, seinen Mitbewerbern. Der Diamant wurde mit Diamantstaub geschliffen.

Es herrschte (wie Rümelin richtig nachgewiesen hat) unter den damaligen Dichtern in England ein Trieb, einander zu überbieten. Anfangs strebt Shakespeare notwendigerweise, stärker oder gescheiter als die anderen zu wirken. Schließlich denkt er wie Hamlet: „Wie tief Ihr auch grabt, ich grabe immer eine Elle tiefer," eines der bezeichnendsten Worte Hamlets und Shakespeares.

Dieses Verhältnis ist mitwirkende Ursache bei der Bildung dieses Shakespeareschen Jugendstils in den erzählenden Dichtungen wie in den Schauspielen; daher diese Hast, dieses Jagen nach Scharfsinn, dieses Sichvertiefen in Spitzfindigkeiten, dieses Sichtummeln in Wortspielen, dieser Federballkampf mit Worten. Daher das Überheizte in der Leidenschaft wie das Überreizte in der Bildersprache, wo zuweilen ein Bild das andere erzeugt mit jener Üppigkeit und Schnelle, womit sich gewisse niedrig stehende Organismen vermehren.

Er besaß die Fähigkeit zu diesem Spiel mit Worten und Gedanken, wie er zu allem möglichen veranlagt war; er war zu reich ausgestattet, um in irgend einer Weise zurückstehen zu müssen. Aber es ist hierin etwas, das nicht zu seinem ursprünglichen Wesen gehörte. Als er so weit gelangt, daß in seinen Schöpfungen seine innerste Persönlichkeit zum Durchbruch kommt, offenbart sich eine weit tiefere, gefühlvollere Natur als jene, die sich in diesen fortwährenden Spitzfindigkeiten der versifizierten Erzählungen und in diesem ewig Schlagfertigen in der Lustspieldiktion Luft macht.

XII.

Trotz der Gunst und des Rufes, die Venus und Lucretia ihm verschafften, hat Shakespeare mit seiner genialen Selbsterkenntnis sicher schnell begriffen, daß nicht die erzählende, sondern die dramatische Poesie seinen Fähigkeiten vollen Spielraum ließ.

Und wir sehen, wie er sich nunmehr zum ersten Male bis zur Meisterschaft emporschwingt. Die erreicht er im Rahmen des

Schauspiels, doch, sehr bezeichnend, noch nicht durch das dramatische Element, sondern durch die reiche, unübertroffene Lyrik, womit er einen dünnen, dramatischen Kanevas überstickt.

Sein erstes Meisterwerk ist ein Meisterwerk an Grazie in Lyrik und Komik — der Sommernachtstraum, ein Festspiel, eine Maske, ehe die Masken als stehende Kunstart eingeführt wurden, ohne Zweifel zu der Hochzeit eines vornehmen Beschützers geschrieben, wahrscheinlich zum Maifeste nach Essex' stiller Hochzeit mit Philip Sidneys Witwe im Jahre 1590. Hier ist in Oberons Monolog eine bedeutungsvolle Stelle über eine reizende Vestalin auf dem Throne, an der Cupidos Angriffe abprallten, die deutlich eine schmeichelhafte Anspielung auf Elisabeth und Leicester enthält, und eine andere über die kleine Blume, die von Amors Flammenpfeilen getroffen wurde, die in ähnlicher, allegorischer Weise wehmutsvoll auf Essex' Mutter und deren Ehe mit Leicester hindeutet, die geschlossen wurde, nachdem dieser Geliebte der Elisabeth von der Königin als Bräutigam zurückgewiesen worden war. Auch anderes zeigt hier auf Essex als Bräutigam in der Gestalt des Theseus.

Wie soll man würdig vom Sommernachtstraum sprechen? Es ist kaum der Mühe wert, bei der Schwäche in den Umrissen der Charakterzeichnung zu verweilen, denn der Nachdruck liegt hier nicht auf der Charakteristik, und trotz ihrer Schwächen ist die Dichtung als Ganzes eine der zartesten, der ursprünglichsten und vollendetsten, die Shakespeare erzeugt hat.

Hier ist Spensers Feenpoesie weiter geführt, zusammengedrängt, verdichtet; hier ist Shelleys Geisterpoesie ein paar hundert Jahre vorweggenommen. Und in den luftigen Traum tritt die ausgelassene Parodie. Die Grenzen des Elfenlandes und des Clownlandes fließen ineinander.

Hier ist ein vornehmes, aristokratisches Element in dem fürstlichen Paare, Theseus und Hippolyta, und ihren Höflingen — hier ist ein witziges, niedrig komisches Element in der Aufführung von Pyramus und Thisbe durch die Handwerker, gutmütig überlegen behandelt mit einem göttlichen, seelenvollen Humor, und hier ist endlich das übernatürliche, poetische Element — wovon in Romeo und Julie bald darauf ein Schimmer auftaucht bei Mercutios Königin Mab — das Elfenspiel, wo Puck und Bohnenblüte, Spinnweb und Senfsamen Helden und Heldinnen sind; das Elfenspiel

mit seinem unerreichbaren Sang und Klang, seiner Sommernachtsstimmung, seinem Nebeltanze und Pflanzenduft und dem rötlichen Himmel der hellen Nächte — ein Spiel des kleinen Völkchens, das in Rosenknospen nach Würmern jagt, Fledermäuse neckt, Spinnen verscheucht und den Nachtigallen befiehlt — ein hingehauchtes Wunder, das die Keime zu unzähligen romantischen Herrlichkeiten für mehr als ein paar Jahrhunderte nachher in England, Deutschland und Dänemark enthält.

Es gibt in der französischen Literatur ein anmutiges, etwas späteres, mythologisches Festspiel, Molières Psyche, worin die schönen Liebesverse, die den Lippen der Heldin entströmen, alle von dem damals sechzigjährigen Corneille geschrieben sind. Das ist in seiner Art ein vortreffliches Werk. Man lese und vergleiche es mit der Naturpoesie des Sommernachtstraumes, um zu fühlen, was der große Engländer vor den größten Franzosen voraus hat in der reinen, von Rhetorik völlig freien Lyrik, in der ungebunden spielenden, streng dichterischen Poesie mit ihrem Kleeduft, ihrem Blumenhoniggeschmack und ihren leichten, wechselnden Traumerscheinungen.

Hier ist kein Pathos. Hier stürmt bei Shakespeare noch nicht der Orkan der erotischen Leidenschaft. Nein, hier ist nur das schwärmerisch bilderschaffende Wesen der Liebe behandelt, der Liebessehnsucht freies Umdichten und Umformen des Gegenstandes, jenes Element der Liebe, das Umkleiden, Einbildung, Torheit ist und deshalb zum Wechsel und zur Flüchtigkeit führt. Der Mensch ist von Natur ein Wesen ohne inneren Kompaß, der von seinen Trieben und Träumereien irre geleitet wird, daher in fortwährendem Selbstbetrug lebt und fortwährend von anderen Menschen betrogen wird. Das hat Shakespeare in diesen seinen jungen Jahren nicht allzu tragisch aufgefaßt. So treten denn die Menschen hier auch in ihrer Verliebtheit und zwar besonders in ihrer Verliebtheit als höchst unvernünftige Geschöpfe auf. Die Liebenden fliehen und suchen einander, sie begehren, ohne wiedergeliebt zu werden; die Paare fühlen sich irrig, kreuzweise zueinander hingezogen; der junge Mann läuft hinter der her, die ihm zu entgehen sucht; das junge Mädchen entflieht dem, der sie liebt, und die feine Ironie des Dichters läßt die Verwirrung ihren Gipfel und ihr Sinnbild erreichen, als die Elfenkönigin im Rausche des Liebestraumes ihr Ideal in dem Webergesellen mit dem Eselskopfe erblickt.

Es ist die Liebe als Frucht der Einbildungskraft, die hier herrscht. Daher diese Worte des Theseus:

Verliebten und Verrückten braust das Hirn
In bildungsreicher Träumerei, die wahrnimmt,
Was nie die kühlere Vernunft doch annimmt.
Wahnwitzige, Verliebte und Poeten
Bestehn aus Einbildung . . . .

Und dann folgt die erste selbstbewußte Stelle bei Shakespeare über das Wesen und die Kunst des Dichters. Sonst ist er von der Würde des Dichters als solchen sehr wenig erfüllt; er ist von der Selbstvergötterung späterer romantischer Poeten, die den Dichter als Hirten der Völker bezeichnen, weit entfernt; wo er Dichter in seine Werke einführt (wie in Cäsar und Timon) geschieht es meist, um sie eine erbärmliche Rolle spielen zu lassen. Aber hier (V. 1) folgen die berühmten und schönen Worte: The poet's eye in a fine frenzy rolling:

Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab;
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung.

Er hat gefühlt, daß seine Schwingen ausgewachsen waren.

Da der Sommernachtstraum nicht vor dem Jahre 1600 veröffentlicht wurde, ist die genaue Datierung des Textes, den wir besitzen, unmöglich. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind an dem Stücke vor dem Druck Änderungen und Hinzufügungen vorgenommen worden.

Schon früh richtete man seine Aufmerksamkeit auf die folgenden Zeilen aus Theseus' Replik im Anfang des fünften Aufzuges:

„Der Musen Neunzahl, trauernd um den Tod
Des Wissens, jüngst im Bettelstand verstorben."
Das ist 'ne strenge, beißende Satire.*)

*) »The thrice three Muses mourning for the death
Of learning, late deceas'd in beggary.«
This is some satire, keen and critical.

Viele haben darin eine Hindeutung auf Spensers Tod sehen wollen, aber dieser trat erst im Jahre 1599 ein, also wahrscheinlich zu spät, als daß darauf angespielt sein kann; andere haben darin eine Hindeutung auf den im Jahre 1592 erfolgten Tod von Robert Greene gefunden. Am wahrscheinlichsten ist es jedoch, daß die Worte auf Spensers Dichtung The tears of the muses hinzielen, die im Jahre 1591 veröffentlicht wurde, und die eine Klage über die Gleichgültigkeit des Adels gegen die schönen Künste ist. Wenn das Stück, und es spricht sehr vieles dafür, zu Essex' Hochzeit verfaßt worden ist, müssen diese Zeilen später eingeflochten sein, was ja an einer Stelle, wie dieser, wo eine ganze Reihe verschiedener Vorwürfe für das Maskenspiel aufgezählt werden, leicht auszuführen war.

Die wichtige Stelle (II, 1), wo Oberon die von ihm gesehene Erscheinung erzählt, ist schon erwähnt. Sie folgt auf Oberons Erzählung von der Sirene, die auf dem Rücken eines Delphins sitzend so schön sang, daß Sterne wild aus ihren Kreisen fuhren — was auf die Festlichkeiten und das Feuerwerk bei Elisabeths Besuch auf Kenilworth im Jahre 1575 hindeutet. Die Stelle ist unter anderem deshalb interessant, weil wir hier eine der wenigen Allegorien vor uns haben, die überhaupt bei Shakespeare vorkommen, und eine Stelle, die zur Allegorie wurde, weil die darin behandelten Verhältnisse sich nicht geradeheraus besprechen ließen. Shakespeare stützt sich hier, wie das längst sehr treffend von der englischen Kritik nachgewiesen ist, auf die Allegorie in Lylys mythologischem Schauspiel Endymion.*) Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß Cynthia (die Mondgöttin) in diesem Schauspiel die Königin Elisabeth bedeutet und Endymion Leicester, der als in Cynthia hoffnungslos verliebt dargestellt wird. Tellus und Floscula, von denen die eine Endymions „Person" liebt, die andere seine „Tugenden", sind die beiden Damen, die Gräfinnen Sussex und Essex, die in Liebesverhältnissen zu Leicester standen. Das Schauspiel ist derartig abgefaßt, daß es eine durchgeführte Schmeichelei für Elisabeth enthält und doch zu gleicher Zeit Leicester schmeichelt

*) N. J. Halpin: Oberons Vision in the Midsummer-Nigth's Dream, illustrated by a comparison with Lylies Endymion. 1842.

und ihn verteidigt; es ſtellt nämlich dem wirklichen Verhältniſſe zum Trotz die Königin als ganz unempfänglich gegen die Huldigung ihres Anbeters dar und Leiceſters Verhältnis zur Gräfin von Sheffield als eine bloße Maske für ſeine Liebe zur Königin, mit anderen Worten: es ſtellt dieſe Verhältniſſe ſo dar, wie die Königin gegenüber ihrem Volke, Leiceſter gegenüber der Königin ſie dargeſtellt zu ſehen wünſchten. Was die Gräfin von Eſſex betrifft, die eine ſo große Rolle in Leiceſters Leben ſpielen ſollte, ſo iſt ihre Rolle im Stücke beinahe gleich Null. Ihre Liebe äußert ſich nur in ein paar beſcheidenen Wendungen über die Freude, die ſie empfindet, den Endymion nach ſeinem langen (vierzig Jahre dauernden) Schlafe, während deſſen er ein Greis geworden war, durch einen einzigen Kuß der Cynthia erweckt und verjüngt zu ſehen.

Sicher hat das Verhältnis zwiſchen Leiceſter und der Gräfin Lettice of Eſſex einen tiefen Eindruck auf Shakeſpeare gemacht. Auf Leiceſters Veranlaſſung war ihr Gatte lange Zeit abweſend als Befehlshaber in Ulſter und ſpäter als Earl-Marſhal von Irland, und als er im Jahre 1576 ſtarb — nach der übrigens unbewieſenen Volksannahme an Gift — ſchloß ſeine Witwe wenige Tage nachher eine heimliche Ehe mit ſeinem vermeintlichen Mörder. Als Leiceſter zwölf Jahre ſpäter von einem plötzlichen Tode ereilt wurde, nach dem Volksglauben ebenfalls durch Gift, ſah man darin eine Strafe des Himmels, verhängt über einen großen Verbrecher. Aller Wahrſcheinlichkeit nach hat Shakeſpeare in dieſen Begebenheiten eines der Motive zu ſeinem Hamlet gefunden. Ob Leiceſter wirklich zur Gräfin Lettice noch zu Lebzeiten ihres Mannes in einem Verhältnis ſtand, iſt natürlicherweiſe unſicher, wenn auch wahrſcheinlich; jedenfalls war aber die Stellung der Mutter zum Grafen Robert Eſſex, ihrem Sohne aus erſter Ehe, fortwährend die beſte. Sie wurde indeſſen von der Königin mit einer Ungnade beſtraft, die ſo weit ging, daß ſie ſich nie bei Hofe zeigen durfte.

Shakeſpeare hat Lylys Benennungen beibehalten, indem er ſie nur ins Engliſche überſetzte. Cynthia wurde zum Mond, Tellus zur Erde, Floscula zu der kleinen Blume und mit dieſem Kommentar an der Hand wird man die feine, ſchonende und poetiſche Weiſe bewundern, mit der er die Familienverhältniſſe des Grafen Robert Eſſex, des wahrſcheinlichen Bräutigams, bei dieſer Gelegenheit berührt:

Oberon

Zur ſelben Zeit ſah ich — du konnteſt nicht —
Cupido zwiſchen Mond und Erde fliegen
In voller Wehr; er zielte ſcharfen Blicks
Nach 'ner Veſtalin, hold im Weſten thronend,
Und ſchnellte raſch den Liebespfeil vom Bogen,
Als ſollt' er hunderttauſend Herzen ſpalten;
Allein ich ſah das feurige Geſchoß
Im keuſchen Strahl des feuchten Monds verlöſchen.
Die königliche Prieſterin ging weiter
In ſittſamer Betrachtung, liebefrei.
Doch merkt' ich auf den Pfeil, wohin er fiele:
Er fiel gen Weſten auf ein zartes Blümchen,
Sonſt milchweiß, purpurn nun durch Amors Wunde.

Mit dem Safte dieſer Blume macht Oberon hier jeden Mann und jedes Weib für den erſten, der ihnen vor Augen kommt, ſchwärmen.

Zu dieſem in Shakeſpeares Lebenswerk faſt alleinſtehenden Schmeicheln der Eliſabeth hat der Dichter ſich aller Wahrſcheinlichkeit nach nur zu dem Zwecke herbeigelaſſen, um die Königin für die Hochzeit ſeines Gönners freundlich zu ſtimmen, mit anderen Worten, um der Erbitterung zu wehren, womit ſie der Neigung ihrer Lieblinge, ja ſogar ihrer Höflinge, ſich nach eigenem Gutdünken zu verheiraten, zu begegnen pflegte. Beſonders Eſſex hatte ihr ja ſehr nahe geſtanden; im Jahre 1587 hatte er Walter Raleigh aus ihrer Gunſt verdrängt, und obgleich die nun mehr als 56 jährige Königin volle 34 Jahre älter war als der Mann, der eben ihr Geliebter geweſen, ſo gelang es Shakeſpeare doch nicht, ſie für das junge Paar zu gewinnen. Die Braut erhielt den Befehl, „ganz zurückgezogen im Hauſe ihrer Mutter zu leben“.

Der Sommernachtstraum iſt das erſte völlig fertige, gediegene, ewige Kunſtwerk, das Shakeſpeare hervorgebracht hat.

Daß die Liebespaare nur äußerſt ſchwach individualiſiert ſind und keine beſondere Teilnahme zu erwecken vermögen, iſt ein Mangel, der in der Geſamtwirkung des Stückes verhallt. Daß jede Begründung des Umſchlagens der Gefühle bei den Liebenden fehlt, iſt überhaupt kein Mangel, da die Begründung durch Oberons Zauberei ein großes, die gaukelnde Macht der erotiſchen Phantaſie zeigendes Sinnbild iſt. Es iſt ebenſoviel Tiefſinn als Schalkhaftigkeit in

der Darstellung der Titania als einer bis zur Bezauberung in Zettel mit dem Eselskopfe Verliebten. Ja, es liegt in der schnell wechselnden, gegenseitigen Anziehung und Abstoßung der Einzelnen eine ganze, scherzhafte Philosophie der Erotik.

Stärker als je tritt hier das ländliche und volkstümliche Element in Shakespeares Genie hervor. Der ganze Naturssinn und die ganze Naturkenntnis des Landkindes liegt darin, und zwar von dichterischer Stimmung durchdrungen. Hier kommt ein Gewimmel von Pflanzen und ein Gewimmel von Insekten vor, und alles, was darüber gesagt wird, ist beobachtet, gesehen und gefühlt. In keinem Shakespeareschen Schauspiele werden so viele Arten von Blumen, Früchten und Bäumen genannt und charakterisiert. H. N. Ellacombe zählt in seiner Abhandlung über die Jahreszeiten in Shakespeares Stücken nicht weniger als 42 hier vorkommenden Arten auf. Es wimmelt von Gleichnissen über Naturerscheinungen. Da Helena ihre Schulfreundschaft mit Hermia so niedlich schildert (III, 2), sagt sie z. B:

So wuchsen wir
Zusammen, einer Doppelkirsche gleich;
Zum Schein getrennt, doch in der Trennung eins,
Zwei holde Beeren, einem Stiel entwachsen.

Als Titania fordert, daß die Elfen jedem Wunsche ihres eselartigen Anbeters entgegenkommen sollen, sagt sie (III, 1):

Gefällig seid und dienstbar diesem Herrn:
Hüpft, wo er geht, und gaukelt um ihn her;
Sucht Aprikos' ihm auf und Stachelbeer,
Maulbeeren gebt ihm, Feigen, Purpurtrauben;
Ihr müßt der Biene Honigsack ihm rauben;
Zur Kerze nehmt von ihr ein wächsern Bein
Und steckt es an bei eines Glühwurms Schein,
Zu leuchten meinem Freund Bett aus und ein;
Mit bunter Schmetterlinge Flügelein
Wehrt fächelnd ihm vom Aug' den Mondenschein.
Nun, Elfen, huldigt ihm und neigt euch fein.

Mit Shakespeares Naturssinn hängt seine Volkstümlichkeit zusammen. Er ist hier tief in den Volksglauben hinuntergetaucht, hat die Vorstellungen hervorgezogen, an die der Bauer glaubt und die in den alten Balladen behandelt werden, und er hat Heinzel-

männchen und Elfen mit den feinen Gestalten der Kunstdichtung zusammengestellt, mit Oberon, der französischer Abstammung ist (Auberon aus l'aube du jour), und mit Titania, welchen Namen Ovid in seinen Metamorphosen (III, 173) der Diana als der Schwester des Titanen Sol gibt. Möglicherweise ist ein Lyly zugeschriebenes Stück The Maid's Metamorphosis, obgleich erst im Jahre 1600 gedruckt, älter als der Sommernachtstraum. In diesem Falle kann Shakespeare ein Motiv für seine Elfenreden aus dem darin vorkommenden, schönen Elfengesang erhalten haben. Auch einzelne Dialogstellen weisen Ähnlichkeiten auf. An Lyly erinnert zum Beispiel folgendes Gespräch zwischen Zettel und den Elfen:

Zettel

Ich flehe Euer Gnaden von ganzem Herzen um Verzeihung an. Ich bitte um Euer Gnaden Namen.

Spinnweb

Spinnweb.

Zettel

Ich wünsche näher mit Ihnen bekannt zu werden, guter Musje Spinnweb. Wenn ich mich in den Finger schneide, werde ich so frei sein, Sie zu gebrauchen. Ihr Name, ehrsamer Herr?

Bohnenblüte

Bohnenblüte.

Zettel

Ich bitte Sie, empfehlen Sie mich Madame Hülse, Ihrer Frau Mutter, und Herrn Bohnenschote, Ihrem Herrn Vater. Guter Herr Bohnenblüte, auch mit Ihnen hoffe ich näher bekannt zu werden. Ihren Namen, mein Herr, wenn ich bitten darf?

Senfsamen

Senfsamen.

Zettel

Lieber Musje Senfsamen, ich kenne Ihre Geduld gar wohl. Jener niederträchtige und ungeschlachte Kerl, Rindfleisch, hat schon manchen wackern Herrn von Ihrem Hause verschlungen, usw.*)

---

*) Man vergleiche hiermit Lylys Dialog zwischen Menschen und Elfen:

— Erlaubt, wie darf ich Euch nennen?

Erster Elf: Mein Name ist Pfennig. —

— Es tut mir leid, daß ich Euch nicht in meinen Beutel stecken kann. Mit Erlaubnis, mein Herr, wie darf ich Euch nennen?

Zweiter Elf: Mein Name ist Heimchen.

— Dann möchte ich Euretwegen wünschen, ein Kamin zu sein.

Der Gegensatz zwischen der Prosa der plumpen Handwerker und der Poesie der Elfenwelt ist von stark humoristischem Effekt und ist im 19. Jahrhundert oft nachgemacht worden; in Deutschland von Tieck, in Dänemark von J. L. Heiberg, der nicht weniger als drei Nachahmungen des Sommernachtstraumes gedichtet hat: „Die Elfen", „Der Siebenschläfertag" und „Die Nußknacker".

Die Einführung der Elfenwelt in das Schauspiel bringt nicht nur zahlreiche Liebesverirrungen mit sich, sondern auch Gaukeleien von anderer, äußerlicher Art. Die Menschen werden von täuschenden Stimmen geneckt, werden des Nachts von ihnen im Walde in die Irre geführt und auf manche unschuldige Weise zum besten gehalten. Die Elfen bewahren von Anfang bis zum Ende ihre Anmut und Schelmerei; nur sind die einzelnen Physionomien auf dieser Entwicklungsstufe Shakespeares noch wenig ausdrucksvoll. So ist der Kobold Puck monoton gegen den zwanzig Jahre später geschaffenen, unsterblichen Luftgeist Ariel im Sturm.

Wie hoch nun indessen im Sommernachtstraum die Elfenwelt als Ganzes auch dasteht, so zeigt sich die von Shakespeare erreichte Meisterschaft doch am klarsten in den burlesken Partien des Stückes, in denen eine kleine Bande von braven Handwerkern sich herumbewegt und die Geschichte von Pyramus und Thisbe zur Hochzeit des fürstlichen Paares, des Theseus und der Hippolita aufführen will. Den strahlenden und harmlosen Humor, womit diese braven Einfältigen behandelt sind, hat Shakespeare früher nie erreicht. Sicher sind darin Jugenderinnerungen aus den Schauspielen niedergelegt, die er auf den Marktplätzen zu Conventry und anderswo hatte aufführen sehen. Auch wird hier in ausgelassener Laune auf die ältere, englische Schauspielliteratur gestichelt. Wenn es z. B. in der zweiten Szene des ersten Aufzuges heißt: „Wetter, unser Stück ist ja die höchst klägliche Komödie (the most lamentable comedy) über den höchst grausamen Tod des Pyramus und der Thisbe", so geht das gewiß auf den langen possierlichen Titel des alten Schauspiels Cambyses hinaus: A lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth usw.*)

*) Die damals herrschende Leidenschaft für den Buchstabenreim wird in folgenden Zeilen des Prologes zum Schauspiel Priamus und Thisbe verspottet:

Whereat, with blade, with bloody blamefulde blade,
He bravely broached his boiling bloody breast.

Am überlegenſten zeigt ſich Shakeſpeare jedoch hier in der munteren Selbſtironie, womit er ſeine eigene Kunſt, die Schauſpielkunſt, und das Theater mit ſeinen damals ſo wenig zahlreichen und unvollkommenen Hilfsmitteln, die Illuſion zu fördern, behandelt. Symbole von einer hinreißenden Ausgelaſſenheit ſind in dieſer Beziehung: der Handwerker, der die Mauer ſpielt, jener, der den Mondſchein agiert, und der Vortreffliche, der den Löwen macht.

Ganz im allgemeinen hat es Shakeſpeare augenſcheinlich zu großem Vergnügen gereicht (wie ein paar Jahrhunderte ſpäter den ihm nachahmenden, deutſchen Romantikern), das Theater in das Theater einzuführen. Das iſt jedoch keine Erfindung von ihm. In Kyds The Spanish tragedie (vielleicht vom Jahre 1584), einem Stücke, über deſſen Pathos Shakeſpeare ſich oft luſtig macht, aus dem er aber nichtsdeſtoweniger Impulſe zu ſeinem Hamlet erhalten hat, kommt ſchon das Schauſpiel im Schauſpiel vor (als ein Mittel zur Rache an einem großen Verbrecher). Aber von Anfang an hat dieſer Zug, dem aufzuführenden Stücke durch Einführung theaterſpielender Perſonen ein ſtärkeres Wirklichkeitsgepräge zu geben, eine große Anziehung für ihn gehabt. Man vergleiche mit dieſen Szenen beſonders das Auftreten Schädels und ſeiner Kameraden als Pompeius, Hektor, Alexander, Herkules und Judas Makkabäus im fünften Aufzuge von Verlorene Liebesmüh. Schon hier ſpricht die Prinzeſſin mit Nachſicht über die armen Dilettanten-Schauſpieler:

> Der Scherz, der ſich nicht kennt, gefällt gerad;
> Wo Eifer ringt nach Beifall, Beifall ſtirbt
> Im Eifer deſſen, der ihn nicht erwirbt;
> Solch wirres Poſſenſpiel bringt oft ans Ziel,
> Wenn Großes untergeht, das Ernſtes will.

Gleichwohl liegt hier von ſeiten der Höflinge eine gewiſſe, jugendliche Grauſamkeit in dem Spotte über die Auftretenden, während dagegen im Sommernachtstraum alles in den reinſten, leichteſten Humor ſich auflöſt. Was kann z. B. vollendeter ſein, als die beruhigende Mitteilung des Löwen an die Damen, ehe er ſein Gebrüll ausſtößt, daß er kein wirklicher Löwe ſei:

> Ihr Fräulein, deren Herz fürchtet die kleinſte Maus,
> Die in monſtröſer G'ſtalt tut auf dem Boden ſchweben,
> Mögt itzo zweifelsohn' erzittern und erbeben,

Wenn Löwe, rauh vor Wut, läßt ſein Gebrüll heraus.
So wiſſet denn, daß ich Hans Schnock, der Schreiner, bin.
Kein böſer Löw' fürwahr, noch eines Löwen Weib.

und wie wohltuend wirkt, als er endlich „buh" gebrüllt hat, die zum Sprichwort gewordene Replik des Demetrius: Gut gebrüllt, Löwe!

Der Sommernachtstraum iſt als Ganzes eher dramatiſche Lyrik als ein eigentliches Schauſpiel zu nennen; es iſt eine leichtſtrömende, ſpielende Darſtellung der Liebe als Traumleben, Sinnenüberwältigung, Sinnenbetrug, Schwärmerei, deren Kern ein Scherz mit dem irrationellen Weſen des Gefühles iſt. Daher ſagt Lyſander, als er ſich, vollſtändig unter der Herrſchaft der Zauberwurzel, an das Weib wendet, das er in Wirklichkeit gar nicht liebt, nun aber anzubeten ſich einbildet:

Der Wille wird von der Vernunft regiert;
Mir ſagt Vernunft, daß Euch der Preis gebührt.

Hier ſteht er wie nie unter der Ironie des Dichters. Shakeſpeare ſieht in dem Verliebtſein nicht einen Ausdruck für die Vernunft des Menſchenweſens; er ſtellt den Menſchen überhaupt nur ausnahmsweiſe als ein Vernunftweſen dar. Er hat früh gefühlt und geahnt, wieviel ausgedehnter das Gebiet des unbewußten Lebens iſt als das des bewußten, und er hat verſtanden, daß Launen wie auch Leidenſchaften in dem unbewußten Leben wurzeln. Im Sommernachtstraum mit ſeinem leichten, erotiſchen Spiel keimt eine Lebensanſchauung hervor.

Und nun geſchieht es, daß Shakeſpeare an der Grenze der erſten Jugend, nachdem eben der Sommernachtstraum geſchrieben iſt, zum zweitenmal das mächtigſte Jugendgefühl ſich zum Gegenſtand wählt und es nicht mehr als Einbildung behandelt, ſondern als den herbſten Ernſt, als glühende, beſeligende, verheerende Leidenſchaft, als Glück und Unglück, Lebensquelle und Todesquelle im Verein, indem er ſeine erſte, ſelbſtändige Tragödie, Romeo und Julia, ſchreibt, das unvergleichliche und unvergängliche Liebes-Trauerſpiel, das noch heutzutage einen der Höhepunkte bezeichnet, den die Weltliteratur erreicht hat. Wie der Sommernachtstraum der Triumph der Grazie iſt, ſo iſt Romeo und Julia die Apotheoſe der lauteren Liebes-Leidenſchaft.

XIII.

Das Trauerſpiel Romeo und Julia muß in ſeiner urſprünglichen Geſtalt aller Wahrſcheinlichkeit nach aus dem Jahre 1591, alſo dem 27. Lebensjahre des Dichters, ſtammen.

Der Stoff war alt und findet ſich in einer 1476 herausgegebenen Novelle von Maſuccio von Salerno, die wahrſcheinlich von Luigi da Porta benutzt wurde, als er im Jahre 1530 ſeine Geſchichte: Zwei edle Liebende herausgab. Ihm folgte Bandello mit ſeiner Erzählung La sfortunata morte di due infelicissimi amanti, und hieraus ſchuf ein Engländer ein Schauſpiel, Romeo und Julia, das ſeiner Zeit (vor 1562) viel Glück gemacht zu haben ſcheint, nun aber verloren gegangen iſt.

Aus Bandellos Novelle nahm der engliſche Dichter Arthur Brooke den Stoff zu einer Dichtung The tragicall Historye of Romeus and Juliet, written first in Italian by Bandell and now in Englishe by Ar. Br. Dieſes Poem iſt in gereimten, abwechſelnd zwölf- und vierzehnſilbigen, jambiſchen Verſen geſchrieben, deren Rhythmus zwar in einem etwas langſamen Paßgange dahinſchreitet, aber nicht unangenehm noch allzu eintönig iſt. Der Vortrag iſt in ſeiner Treuherzigkeit äußerſt geſprächig und weitſchweifig; es iſt die Erzählungsweiſe eines begabten Kindes, das mit kleinlicher Genauigkeit beſchreibt, in ſeiner Umſtändlichkeit alle Einzelheiten mitnimmt und ſie alle in eine Reihe ſtellt.*)

Shakeſpeare hat dieſe Dichtung als Grundlage benutzt und fand ſchon hier die Rollen der beiden Hauptperſonen, ſowie die des Lorenzo, Mercutio, Tybalt, der Amme und des Apothekers in ſchwachen Umriſſen angedeutet. Auch iſt Romeos Neigung zu einem anderen Weibe gerade vor der Bekanntſchaft mit Julia hier breit erzählt. Und der ganze Gang der Handlung iſt hier derſelbe wie in der Tragödie.

---

*) Hier eine Probe. Romeo ſagt zu Julia:

Since, lady, that you like to honor me so much
As to accept me for your spouse, I yeld my selfe for such.
In true witness whereof, because I must depart,
Till that my deed do prove my woord, I leave in pawne my hart.
Tomorrow eke bestimes, before the sunne arise
To Fryer Lawrence will I wende, to learne his sage advise.

Die erſte Quartausgabe von Romeo und Julia aus dem Jahre 1597 hat folgenden Titel: An excellent conceited Tragedie of Romeo and Juliet. As it hath been often (with great applause) plaid publiquely, by the right Honourable the L. of Hunsdon his Seruants. Lord Hunsdon ſtarb in ſeinem Amte als Lord Großkammerherr im Juli 1596; ſein Nachfolger wurde erſt im April 1597 ernannt; in dieſer Zwiſchenzeit wurde ſeine Truppe nicht The Lord Chamberlains, ſondern nur Lord Hunsdons Truppe genannt, und in dieſer Zeit muß das Stück alſo zuerſt aufgeführt worden ſein.

Indeſſen deutet vieles auf einen weit früheren Urſprung des Stückes, und zur Beſtimmung des Zeitpunktes mag die Hindeutung der Amme auf ein ſtattgehabtes Erdbeben dienen (I, 3):

Elf Jahr iſt's her, ſeit wir's Erdbeben hatten.*)

und etwas ſpäter wieder:

Und ſeit der Zeit iſt's nun elf Jahre her.

Es hatte im Jahre 1580 in England ein Erdbeben ſtattgefunden. Beweiskraft hat natürlich dies Wort einer plauderhaften alten Dienerin nicht.

Wenn Shakeſpeare auch im Jahre 1591 mit der Ausführung begann, ſo iſt es dennoch keinem Zweifel unterworfen, daß er zwiſchen dieſem Zeitpunkte und dem Jahre 1599, wo das Stück in der zweiten Quartausgabe beinahe in der heutzutage geltenden Geſtalt veröffentlicht wurde, ſeiner Gewohnheit entſprechend es vorgenommen und umgearbeitet hat. Dieſe zweite Ausgabe trägt auf dem Titelblatte die Worte: „vor kurzem berichtigt, vermehrt und verbeſſert". Erſt die vierte Ausgabe bringt den Namen des Verfaſſers.

Die von Tycho Mommſen und von dem ausgezeichneten Shakeſpeare-Kenner Halliwell-Philipps ausgeſprochene Anſicht, daß die Ausgabe von 1597 eine Piratenausgabe ſei, kann keinem Zweifel unterliegen. Sie hat alle Merkmale einer ſolchen. Damit iſt aber ganz und gar nicht bewieſen, daß der Text von 1599 ſchon 1597

*) Tis since the earth'quake now eleven years.

vorlag und nur rücksichtslos gekürzt herausgegeben wurde. Gegenüber solchen Stellen (wie die sechste Szene des zweiten Aufzugs), wo ein großes Stück Dialog als überflüssig ausgelassen ist, und wo im Folgenden der alte Text durch einen neuen bedeutend besseren ersetzt ist, läßt sich dieser Eindruck nicht festhalten.

Vieles deutet darauf, daß wir hier eine Arbeit von Shakespeare auf zwei verschiedenen Entstehungsstufen vor uns haben; aber die Art, in der die älteste Ausgabe hergestellt zu sein scheint (durch Stenographieren vom Zuschauerplatze aus) macht es unmöglich, sich mit Sicherheit darüber auszusprechen, da sichtlich genug ein großer Teil des in der zweiten Ausgabe Enthaltenen schon 1597 existiert hat.

In der zweiten Ausgabe ist alles nur Angedeutete mehr ausgeführt. Malende Szenen und Repliken, die der Handlung ihren Hintergrund und ihre Folie geben, sind hinzugefügt. Der Straßenkampf am Anfang des Stückes ist viel breiter geworden, die Szene zwischen den Dienern und die Szene mit den Musikanten sind hinzugekommen. Demnächst ist die Amme gesprächiger und viel komischer geworden, Mercutios Witz hat einzelne seiner eigentümlichsten Wendungen gewonnen, der alte Capulet hat eine lebhaftere Physiognomie erhalten, aber besonders Lorenzos Rolle ist beinahe auf das Doppelte ihres früheren Umfangs gewachsen.

Hinzugefügt ist auch die Stelle (IV, 1), wo Lorenzo der Julia die Wirkung des Schlaftrunkes sorgfältig ausmalt, und wo er schildert, wie man sie zu Grabe tragen werde; und dem entspricht die gleichfalls hinzugefügte meisterliche Stelle (IV, 3), wo Julia mit dem Becher in der Hand ihr Entsetzen über das Erwachen in dem schrecklichen, unterirdischen Gewölbe überwindet.

Die Hauptsache ist jedoch, daß die Gestalten der beiden Liebenden durch die Umarbeitung an Ernst und dadurch an Schönheit gewonnen haben. Neu ist es z. B., wenn Julia (II, 2) zu Romeo sagt:

> Allein ich wünsche, was ich habe, nur:
> So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
> So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
> Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

Neu ist beinahe die ganze Schilderung von Julias Ungeduld, als sie (II, 5) die Amme mit dem Bescheid von Romeo erwartet, z. B. die Zeilen:

Hätt' ſie ein Herz und warmes Jugendblut,
Sie würde wie ein Ball behende fliegen;
Es ſchnellte ſie mein Wort dem Trauten zu,
Und ſeines mir.
Doch Alte tun, als lebten ſie nicht mehr,
Träg, unbehilflich und wie Blei ſo ſchwer.

In Julias berühmtem Monologe (III, 2), wo ſie mit der Miſchung von Unſchuld und Leidenſchaft, die ihr Weſen ausmacht, zum erſten Male Romeo zur Abendzeit erwartet, gehört nichts anderes zum urſprünglichen Texte als die vier erſten mythologiſchen Zeilen:

Hinab, du flammenhufiges Geſpann,
Zu Phöbus' Wohnung! Solch ein Wagenlenker
Wie Phaethon jagt' euch gen Weſten wohl
Und brächte ſchnell die wolk'ge Nacht herauf.

All' das übrige, das auf die wundervollſte Weiſe die Liebesſehnſucht des jungen Mädchens ausdrückt, kommt erſt in der Ausgabe von 1599 vor:

Verbreite deinen dichten Vorhang, Nacht!
Du Liebespfleg'rin! Daß, der Neugier Augen
Verborgen, Romeo mein Arm umſchlinge! —
. . . . . .
. . . . . .
. . . . und lehr' mich
Ein Spiel, wo jedes reiner Jugend Blüte
Zum Pfande ſetzt, gewinnend zu verlieren!
Hüll', Falkenkapp' der Nacht, der Wangen Blut!
Das wild dort flattert, bis erkühnt ſcheu Lieben
Nur Unſchuld ſieht in inn'ger Liebe Tun.
Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht!

Beinahe das ganze, folgende Geſpräch, worin Julia von der Amme ihr Unglück, den Tod des Tybalt und die Verbannung Romeos von Verona erfährt, findet ſich ebenfalls erſt in der zweiten Ausgabe. Hier treffen wir einige der ſtärkſten und kühnſten Ausdrücke für Juliens Leidenſchaft, die Shakeſpeare gewagt hat:

Ich hört ein ſchlimm'res Wort als Tybalts Tod,
Das mich erwürgte; ich vergäß' es gern:
. . . . . .
O dies „verbannt", dies eine Wort „verbannt"
Erſchlug zehntauſend Tybalts . . . . . .
. . . . . .

Und liebt das Leid Gefährten, reiht's durchaus
An andre Leiden sich: warum denn folgte
Auf ihre Botschaft: „Tot ist Tybalt", nicht:
Dein Vater, deine Mutter, oder beide,
Das hätte sanftre Klage wohl erregt?
Allein dies Wort: „Verbannt ist Romeo",
Das im Gefolge kommt von Tybalts Tod,
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um!

In der ältesten Ausgabe kommen nicht bloß die sehr wenig sittsamen Witze und Andeutungen vor, womit Mercutio die erste Szene des zweiten Aufzugs anfüllt, sondern auch die Mehrzahl der Repliken, in denen die Concetti-Seuche rast. Wie unsicher Shakespeares Geschmack noch 1599 gewesen ist, erhellt nicht nur daraus, daß alle diese Repliken sich in der zweiten Ausgabe finden, sondern auch daraus, daß eine nicht geringe Anzahl ebenso geschmackloser Repliken hinzugefügt worden sind.

In dem ursprünglichen Texte (I, 1) redet Romeo die Liebe mit den Worten an:

Schwermüt'ger Leichtsinn! ernste Tändelei!
Entstelltes Chaos glänzender Gestalten!
Bleischwinge! Lichtrauch, Eisglut, krankes Wohlsein!

in der zweiten Ausgabe (III, 2) werden Julien diese ganz ähnlichen Ausrufe in den Mund gelegt:

Holdsel'ger Wüterich! engelgleicher Unhold!
Ergrimmte Taube! Lamm mit Wolfesgier!
Verworfne Art in göttlicher Gestalt! usw.

Schon im ältesten Text hat Romeo (I, 2) diese traurig verschrobene Replik:

Höhnt meiner Augen frommer Glaube je
Die Wahrheit so: dann, Tränen, werdet Flammen!
Und ihr, umsonst ertränkt in manchem See,
Mag eure Lüg' als Ketzer euch verdammen.*)

*) Auch auf Englisch schrecklich:

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fire!
And these — who, often drowned, could never die —
Transparent heretics, be burnt for liars.

Dort schon hat Romeo in seiner Verzweiflung (III, 3) die lange, barbarisch-geschmacklose Replik, wo er die Fliege beneidet, die Juliens Hand küssen darf:

Mehr Würdigkeit,
Mehr Ansehn, mehr gefäll'ge Sitte lebt
In Fliegen, als in Romeo. Sie dürfen
Das Wunderwerk der weißen Hand berühren
. . . . . .
Doch Romeo darf nicht: er ist verbannt.
Dies dürfen Fliegen tun, ich muß entfliehn.

oder wie die letzte Zeile auf Englisch mit einem fürchterlichen Kalauer lautet:

Flies may do this, but I from this must fly.

aber in der zweiten Quartausgabe fügt er diese nicht weniger affektierten Zeilen über dieselbe beneidenswerte Fliege hinzu:

Und Himmelswonne raubt sie ihren Lippen,
Die sittsam, in Vestalenunschuld, stets
Erröten, gleich als wäre Sünd' ihr Kuß.

Es ist sonderbar, daß dicht neben diesen Geschmacklosigkeiten, die keineswegs von denen übertroffen werden, an welchen die Précieuses ridicules des folgenden Jahrhunderts in Frankreich Gefallen fanden, Ausbrüche der herrlichsten Lyrik, des strahlendsten Witzes und des reinsten Pathos stehen, die man überhaupt in der Literatur irgend eines Landes und irgend eines Zeitalters findet.

Mir erscheint es unmöglich, über das Verhältnis des zweiten Textes zum ersten ins Reine zu kommen. Es deutet ja vieles darauf hin, daß Shakespeare eine Umarbeitung vorgenommen hat; das Titelblatt zur zweiten Ausgabe besagt es außerdem selbst.

Doch der Umstand, daß die erste Ausgabe, wie es scheint, von nachlässigen und unsicher hörenden Stenographen hergestellt wurde, macht jede genaue Untersuchung unmöglich. In einem von zwei holländischen Schriftstellern auf Englisch herausgegebenen Buche, dem Prof. Otto Jespersen beipflichtet, wird der Nachweis versucht, daß der richtige Text der sechsten Szene des zweiten Aktes sich ergibt, wenn man die betreffenden Szenen aus beiden Quartausgaben zusammenschweißt. Aber die Erklärung dieses merkwürdigen Umstandes ist sowohl künstlich wie willkürlich. Es heißt bei Jespersen,

daß beim Druck der neuen Ausgabe wahrscheinlich die erste Veröffentlichung, soweit sie brauchbar war, benutzt worden ist: „Sie wurde deshalb mit dem handschriftlichen Text verglichen, derart, daß alle einzuführenden Stellen mit Zeichen versehen wurden (und wohl auch in dem gedruckten Exemplar notiert wurde, wo sie eingeschoben werden sollten). Als nun der Setzer, der bisher darauf geachtet hatte, beide Texte einigermaßen mitzunehmen, zur sechsten Szene des zweiten Aktes kam, vergaß er es in einem Anfall von Schläfrigkeit ganz, auf das Gedruckte zu achten, so daß er nur die markiertesten Zeilen des Geschriebenen mitnahm; sie waren ja auch an Zahl den gedruckten Zeilen weit überlegen.“ *)

Romeo und Julia ist vielleicht kein so untadelhaftes Kunstwerk wie der Sommernachtstraum, hat nicht dieses Hingehauchte, dieses makellos Harmonische; aber es ist ein Dichterwerk von weit größerer Bedeutung und größerem spezifischen Gewicht; es ist die große, typische Liebestragödie unseres Erdenrunds.

Gigantisch überragt es alle späteren Versuche, ihm nahe zu kommen. Es würde bei einem Dänen mehr Patriotismus als künstlerischen Sinn verraten, wollte er ein Trauerspiel wie Oehlenschlägers Axel und Valborg mit diesem Drama zusammen nennen. Wie schön die dänische Tragödie auch ist, so läßt sie sich schon wegen der Beschaffenheit ihres Gegenstandes nicht mit Shakespeares Drama vergleichen. Sie ist ein Trauerspiel zur Verherrlichung nicht der Liebe, sondern der Treue, eine Dichtung über zärtliche Gefühle, über weiblichen Edelsinn und ritterliche Tugenden im Kampf mit Leidenschaft und Bosheit. Sie ist nicht wie Romeo und Julia in der Form des Dramas ein Freuden- und Trauergesang zum Lob der Liebe.

Romeo und Julia ist das Schauspiel der jungen, stürmischen Liebe, die, auf den ersten Blick entstanden, so leidenschaftlich ist, daß sie, um ihr Ziel zu erreichen, alle Hindernisse sprengt, so ernst, daß sie keine andere Wahl kennt als den Geliebten oder den Tod, so stark, daß sie das junge Paar beinahe augenblicklich und auf der Stelle einander in die Arme wirft, endlich so unselig, daß der

*) William Shakespeare, Prosody and Text. By A. P. van Dam with assistance of C. Stoffel. (Leyden 1900), Tilsfueren, August 1900.

Untergang mit reißender Schnelligkeit auf den Glücksrausch der Vereinigung folgt.

In das Doppelwesen der Liebe, wenn sie den Menschen ganz erfaßt: eine Freude zu bringen, welche die Seele bis zur Berauschung erfüllt, und Verzweiflung herbeizuführen, wenn man die Liebenden auseinander reißt, hat Shakespeare sich nirgends so vertieft wie hier.

Während er im Sommernachtstraum die Einbildungsseite, das Willkürliche, Täuschende der Liebe behandelte, ist hier ihr Wesen als Wollust und Tod bringende Leidenschaft sein Stoff.

Die Quelle gab Shakespeare Gelegenheit, das Liebesverhältnis in einem Rahmen anzubringen, der den lichten Charakter der Neigung möglichst stark hervorheben mußte, nämlich in dem Rahmen des durch Blutrache auf Blutrache gesteigerten Familienhasses zweier adeliger Geschlechter, der nach und nach die ganze Stadt angesteckt und in zwei Parteien getrennt hat. Als Kinder ihrer Eltern sollten die jungen Leute einander eigentlich hassen. Daß sie dagegen so leidenschaftlich und in gegenseitigem Entzücken zueinander hingezogen werden, deutet schon die Stärke ihres Gefühles an, da dieses damit beginnt, das Vorurteil aus ihrem Gemüte auszurotten und sich im Streit mit den sie beide umgebenden Vorurteilen zu behaupten. Es ist keine ruhige Zärtlichkeit; wie ein Blitz schlägt es bei der ersten Zusammenkunft in die jungen Seelen ein und wirkt unter den unglücklichen Verhältnissen durch seine Gewaltsamkeit wie eine mörderische Macht.

Zwischen die Liebenden und die Hassenden hat Shakespeare den Mönch Lorenzo gestellt, eine jener anmutigen Vernunftsgestalten, die ebenso selten in seinen Schauspielen wie im Leben vorkommen, die man aber bei ihm nicht übersehen darf, wie das z. B. Taine mit seinem etwas einseitigen Blick auf Shakespeares Größe getan hat. Shakespeare kennt die Leidenschaftslosigkeit und versteht sie; aber sie steht bei ihm immer in zweiter Linie. Sie ist hier sehr natürlich bei einem Manne, den Alter und Stand nötigen, als ein Zuschauer des Lebens zu leben. Lorenzo ist gut, naturfromm, ein Mönch, der Spinoza oder Goethe gefallen würde, ein konfessionsloser Grübler mit der Klugheit und dem wohlwollenden Jesuitismus eines alten Beichtvaters — mit der Milch und dem Brot der Lebensphilosophie, nicht mit den aufregenden Flüssigkeiten eines religiösen Glaubenseifers genährt.

Höchst bezeichnend für Shakespeares frühzeitigen Freisinn auf dem damals für Freisinn am wenigsten zugänglichen Gebiete ist es, daß dieser Mönch mit so schonender Hand, ohne den geringsten Unwillen gegen den überwundenen Katholizismus sowie ohne die geringste Hinneigung zu den katholischen Glaubenslehren gezeichnet ist, die freisinnige Gestaltung eines freisinnigen Dichters. Himmelhoch erhebt sich Shakespeare hier über seine Quelle, Arthur Brooke, der in seiner naiv moralisierenden „Ansprache an die Leser" der römisch-katholischen Religion die Hauptschuld an Romeos und Juliens Unkeuschheit und an dem daraus entstehenden Elend gibt.*)

Es soll nach dem Geiste des ganzen Stückes keineswegs dem Lorenzo zur Last fallen, daß das Mittel, das er zur Rettung des Paares angibt — Juliens Schlaftrunk — nicht nur abenteuerlich, sondern auch so unverständig wie möglich ist. Shakespeare hat das mit seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit gegen äußerliche Dinge seiner Quelle entnommen.

Der Dichter hat dem Lorenzo eine sanftmütige Lebensbetrachtung in den Mund gelegt, die dieser zuerst als etwas Allgemeingültiges ausspricht und dann auf die Liebenden anwendet. Er tritt in seine Zelle mit einem Korb voll Kräutern aus dem Garten; einige von ihnen haben heilende Kräfte, andere enthalten todbringenden Saft; eine Pflanze, die süßen Wohlgeruch hat, kann giftig sein; denn Gut und Böse sind zwei Seiten derselben Sache:

Zu Laster wird selbst Tugend, falsch geübt;
Wie Ausführung oft Würd' dem Laster gibt.
Die kleine Blume hier birgt gift'ge Säfte
In zarter Hüll' und milde Heilungskräfte:
Sie labet beim Geruche jeden Sinn,
Gekostet, bringt zum Herz sie tötend hin.

Und ebenso wie mit den Pflanzen geht es auch mit den Menschen:

*) a coople of vnfortunate louers, thralling themselves to vnhonest desire, neglecting the authoritie and aduise of parents and frendes, conferring their principall counsels with dronken gossyppes and superstitious friers (the naturelly fitte instruments of unchastitie) attemptyng all aduentures of perryll for thattaynyng of their wished lust, vsyng auriculer confession (the key of whoredom and treason) . . .

Zwei Herrſcher lagern ſtets ſo im Gemüte
Im Kampfe ſich: verderbter Will' und Güte;
Wo ſiegt des Schlechtern feindliche Gewalt,
Die Pflanze frißt des Todes Wurm gar bald.

Als Romeo gleich vor der Trauung Kummer und Tod herausfordert mit den Worten:

Amen! So ſei's! Doch laß den Kummer kommen,
Er wiegt nicht auf die Freuden, die mir gibt
'ne flüchtige Minut' in ihrem Anblick . . . .

da wendet Lorenzo ſeine Lebensanſchauung auf ihn an; er fürchtet dieſes überſtrömende Gefühl von Glücksfülle und verkündet ſeine Mittelwegsphiloſophie, ſeine Greiſenweisheit, die in den altklugen Satz ausläuft: Liebe mich ein wenig und liebe mich lange! Hier bringt er die ſchon früher erwähnten Worte an, daß ſo wilde Freude ein ſchlechtes Ende nehme, wie Feuer und Pulver ſich verzehren, wenn ſie ſich küſſen. Und merkwürdig iſt es, wie die Vorſtellung von Pulver und Exploſionen beſtändig in Shakeſpeares Gemüt vorherrſchend geweſen iſt, während er mit Romeos und Julias Schickſal beſchäftigt war. In dem älteſten Text von Juliens Monolog in der fünften Szene des zweiten Aufzuges heißt es: „der Liebe Boten müßten Gedanken ſein, die ſchneller eilten als das Pulver aus dem Munde der Kanone." Als Romeo das Schwert zieht, um ſich zu töten, ſagt der Mönch:

Dein Witz, die Zier der Bildung und der Liebe,
Doch zum Gebrauche beider mißgeartet,
Fängt Feuer durch dein eignes Ungeſchick,
Wie Pulver in nachläſſ'ger Krieger Flaſche;
Und was dich ſchirmen ſoll, zerſtückt dein Weſen.

Endlich fordert Romeo ſelbſt, in ſeiner Verzweiflung über die falſche Nachricht von Juliens Tod, vom Apotheker ein Gift, ſo ſtark, daß die Bruſt den Odem von ſich ſtößt

So ungeſtüm, wie ſchnell entzündet, Pulver
Aus der Kanone furchtbar'm Schlunde blitzt.

Mit anderen Worten: dieſe jungen Weſen haben ſelbſt Pulver in ihren Adern, Pulver, das die Nebel des Lebens noch nicht naß

gemacht haben, und die Liebe ist das Feuer, das hier zum Pulver kommt. Ihr Untergang ist notwendig, und Shakespeare hat ihn ausdrücklich so darstellen wollen; aber er ist nicht vom moralischen Standpunkte aus verdient, nicht Strafe für Schuld; die Tragödie liefert nicht die geringste Grundlage für die pedantisch moralisierende Auslegung, die sie bei Gervinus und anderen gefunden hat.

Romeo und Julia gehört als Schauspiel noch in vielen Beziehungen zu der italienisierenden Richtung in Shakespeares Kunst. Nicht nur die gereimten Koupletformen der entscheidenden Stellen im Dialoge, nicht nur die zahlreichen Concetti sind italienisch, sondern der ganze Bau der Tragödie hat viel Romanisches. Alle romanische und alle griechische Kunst wirkt durch ihre Ordnung, die mitunter Symmetrie wird. Die rein englische hat mehr von der Freiheit des wirklichen Lebens; sie durchbricht die Symmetrie, um eine feinere, unsichtbare Harmonie zu erreichen, ungefähr wie eine vorzügliche Prosa die Symmetrie vermeidet, um zu Harmonien von einer feineren, verborgeneren Natur zu gelangen, als die, die in regelrechten, gereimten Versen zu finden ist.

Der romanische Typus ist in den ersten Stücken Shakespeares durchweg vorherrschend. Ja, er überbietet die romanischen Vorbilder zuweilen. In Verlorene Liebesmüh hat der König drei Höflinge und dementsprechend die Prinzessin drei Damen. In den beiden Edelleuten von Verona ist der treue Valentin das Gegenstück zu dem treulosen Proteus, und jeder von ihnen hat seinen possierlichen oder lustigen Diener. Bei Plautus treffen wir in Menaechmi nur einen Sklaven; in der Komödie der Irrungen haben die beiden Zwillingsbrüder jeder einen Zwillingssklaven. Im Sommernachtstraum gibt es ein heroisches Paar (Theseus und Hippolyta) und als Gegenstück dazu ein Elfenpaar (Oberon und Titania), ferner zwei einander entsprechende Paare, in denen zuerst die eine der jungen Frauen, Hermia, von zwei Männern bestürmt wird, während Helena allein und verlassen ist, dann die andere, Hermia, auf ganz gleichartige Weise allein und ohne Liebhaber dasteht, während Helena zwei um ihre Gunst werbende Männer hat: endlich ist da noch ein fünftes Paar, Pyramus und Thisbe, in der Aufführung der Handwerker, wodurch das symmetrische Ganze parodistisch und spaßhaft vervollständigt wird.

Die Franzosen, die in Shakespeare den Gegenpol zu dem

romaniſchen Kunſtprinzip erblicken, haben dieſe anfänglichen Neigungen bei ihm überſehen. Bei ſorgfältigerem Studium hätte Voltaire es nicht nötig gehabt, ſich zu entſetzen, und wenn Taine in ſeiner genialen Abhandlung weniger ſummariſch zu Werke gegangen wäre, ſo würde er nicht überall bei Shakeſpeare eine Phantaſie und eine Technik gefunden haben, die denen der lateiniſchen Völker direkt entgegengeſetzt ſind.

Ganz ſo ſymmetriſch wie in den Luſtſpielen, ja beinahe architektoniſch iſt die Kompoſition in Romeo und Julia. Es werden zwei von Capulettis Dienern eingeführt, dann zwei von Montechis; demnächſt Benvolio von der letzteren Partei, Tybalt von der erſteren; dann Bürger von beiden Parteien, danach der alte Capuletti und ſeine Frau, ſodann der alte Montechi mit ſeiner Lady, und endlich als „der Schlüſſel des Gewölbes“ der Fürſt, dieſe Mittelfigur, um die die Perſonen ſich gruppieren und von der das Schickſal der Liebenden entſchieden werden ſoll.*)

Aber nicht als Drama hat Romeo und Julia die Herzen gewonnen. Obgleich es als ſolches himmelhoch über dem Sommernachtstraum ſteht, ſo hat doch dieſes erotiſche Meiſterwerk aus Shakeſpeares Jugend ganz ſo wie jenes andere und leichtere durch ſeine anmutige Lyrik die Gemüter für ſich eingenommen. Von den lyriſchen Partieen der Tragödie geht der romantiſche Zauber aus, der ſeinen Schimmer und Glanz über das Ganze wirft.

Die anziehendſten lyriſchen Stellen ſind dieſe: Romeos Liebeserklärung auf dem Balle, Julias Monolog vor der Brautnacht und beider Abſchied, als der Morgen dämmert.

Gervinus, der, trotz ſeiner Neigung, in Shakeſpeare den für das Deutſchland ſeines Zeitalters eben maßgebenden Moraliſten zu ſehen, ein ſo gewiſſenhafter und kenntnisreicher Forſcher war, hat nach Halpins Vorgang nachgewieſen, daß Shakeſpeare ſich an all dieſen drei Stellen an Jahrhunderte alte lyriſche Gedichtarten gehalten hat. An der erſten Stelle kommt er der Form und dem Stil des italieniſchen Sonetts nahe; an der zweiten Stelle nähert er ſich in Form und Inhalt dem Hochzeitsgedichte, dem epithalamiſchen Liede; an der dritten Stelle iſt das Tagelied des Mittelalters ſein Vorbild. Nur hat Shakeſpeare ſich nicht abſichtlich,

*) Dowden: Shakspere. His Mind and Art, S. 60.

wie die Ausleger es glauben, an dieſe Formen gehalten, um der Situation eine Perſpektive zu geben, ſondern er hat dieſe unwillkürlich mit einem tiefen und fernen Hintergrund verſehen, indem er dem Gefühle den wahrſten und vollſten Ausdruck zu verleihen ſtrebte.

Die erſte Unterhaltung zwiſchen Romeo und Julia, die nur die künſtleriſch verklärte Darſtellung einer gewöhnlichen Ballgalanterie iſt, endet mit der Bitte um einen Kuß, wozu nach damaliger, engliſcher Sitte jeder Tänzer gegenüber ſeiner Dame das Recht hatte, und iſt in dem von Petrarca ſtammenden Sonettſtil gehalten. Petrarcas eigener Stil war einfach und rein. Aber hier kommen geſuchte Wendungen vor, ſpitzfindige Erklärungen, Ausbrüche einer erotiſchen Bewunderung von abſtrakt geiſtiger Art. Die Szene beginnt unſäglich zart:

Entweihet meine Hand verwegen dich,
Die Heldin möchte dir, du Heil'ge, dienen.
Zwei Pilger, neigen meine Lippen ſich,
Den herben Druck durch ſüßen Kuß zu ſühnen.

Und wenn es im Stil der ſpäteren Italiener mit etwas gekünſteltem Ausdruck heißt:

Romeo
Dein Mund hat meinen nun der Sünd' entbunden.

Julia
So hat mein Mund die Sünd' zum Lohn der Gunſt?

Romeo
Zum Lohn die Sünd'? O Vorwurf, ſüß erfunden.
Gib ſie zurück mir.

Julia
Ihr küßt nach der Kunſt

ſo iſt hier das italieniſche Liebesgeklapper ſo beſeelt, daß man unter ſeiner etwas geſuchten Grazie den Pulsſchlag der erwachenden Begierde empfindet.

Juliens Monolog vor der Brautnacht fehlt nur der Reim, um ihn zu einem Brautgeſang der damaligen Zeit zu machen. In allen damaligen Hymenäen ſang man von Hymen und Kupido und ſchilderte, wie zunächſt Hymen allein auftritt, während Kupido

ſich verborgen hält, bis der ältere Bruder an der Schwelle der Brautkammer dem jüngeren ſeinen Platz überläßt.

Es iſt recht bezeichnend, daß hier die erſten mythologiſchen Zeilen, die der älteſten Ausgabe angehören, einen deutlichen Anklang an eine Stelle in Marlowes King Edward II.*) enthalten. Der Reſt des Monologes gehört, wie oben erwähnt, zu dem Schönſten, was Shakeſpeare gedichtet hat. Eine Stelle darin, eine der feinſten und kühnſten, kommt als Reminiszenz in Miltons Comus wieder zum Vorſchein und ſtellt durch die Art und Weiſe, wie ſie benutzt iſt, das Verhältnis zwiſchen den beiden großen Dichtern der Renaiſſance und des Puritanismus in das ſchärfſte Licht.

Julia wünſcht, daß die Nacht, die das Werk der Liebe befördert, ihren dichten Vorhang ausbreiten möge, ſodaß Romeo ungeſehen in ihre Arme eilen könne:

> Verliebten g'nügt zu der geheimen Weihe
> Der eignen Schönheit Licht; wenn Liebe blind iſt,
> Stimmt ſie zur Nacht.

Milton eignet ſich den Gedanken und die Wendung an: aber was Shakeſpeare der Schönheit beimißt, wird bei ihm der Tugend zugeſchrieben.**)

Es liegt in Julias Ausdruck für die Leidenſchaft eine adelnde Geſundheit und Schamhaftigkeit, und es iſt überflüſſig zu bemerken, wie viel keuſcher eben durch dieſe Leidenſchaft Julias Begierde iſt als die, die in den alten Hymenäen zu Worte kommt.

---

*) Bei Shakeſpeare heißt es:

> Gallop apace, you fiery-footed steeds,
> Towards Phoebus' lodging!

Bei Marlowe:

> Gallop apace, bright Phoebus, through the sky!

**) Bei Shakeſpeare heißt es:

> Lovers can see to do their amorous rites
> By their own beauties.

Bei Milton:

> Virtue could see to do what virtue would
> By her own radiant light.

Der ſtrahlend ſchöne Dialog in Julias Kammer, als der Tag graut, iſt nach dem Motiv aller alten Tagelieder ausgeführt. Der Inhalt iſt immer folgender: Zwei Liebende, die heimlich die Nacht miteinander verbracht haben, ſtreiten in ihrem Widerſtreben gegen die Trennung und in ihrer Furcht, entdeckt zu werden, bei Tagesanbruch miteinander, ob das Licht, das ſie ſchimmern ſehen, vom Mond oder von der Sonne herrühre, und ob es der Geſang der Nachtigall oder der Lerche ſei, den ſie hören.

Wie reizend iſt dieſes Motiv hier benutzt, und welche Tiefe erhält es, da das Leben des bei Todesſtrafe verbannten Romeo auf dem Spiele ſteht, falls er bis zum Tage verweilt:

Willſt du ſchon gehn? Der Tag iſt ja noch fern:
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die eben jetzt dein banges Ohr durchdrang;
Sie ſingt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
Glaub', Lieber, mir, es war die Nachtigall.

Romeo

Die Lerche war's, die Tagverkünderin,
Nicht Philomele; ſieh den neid'ſchen Streif,
Der dort im Oſt der Frühe Wolken ſäumt
. . . . . .

Romeo iſt ein vornehmer, von Natur reich ausgeſtatteter Jüngling, ein verſchloſſener Schwärmer. Im Anfange des Stückes ſehen wir ihn gleichgültig gegen den Familienſtreit, voll hoffnungsloſer Liebe zu einer Dame des feindlichen Hauſes, zu Capulets ſchöner Nichte, Roſalinde, die Mercutio als ein bläßliches Mädchen mit ſchwarzen Augen ſchildert.

Da auch Roſalinde in Verlorene Liebesmüh von Biron (am Schluſſe des dritten Aufzugs) bezeichnet wird als:

Ein bläßlich Ding mit ſamtnen Augenbrauen,
Pechkügelchen ſtatt Augen im Geſicht,

ſo iſt es nicht ganz unwahrſcheinlich, daß beide ein Modell gehabt haben.

Shakeſpeare hat dieſe erſte, flüchtige Verliebtheit Romeos, die ſeine Quelle ihm mitteilte, beibehalten, weil er wußte, daß das Herz nie aufgelegter iſt, von einer neuen Liebe ergriffen zu werden, als wenn es aus einer alten Wunde blutet, und weil ſchon dieſes erſte Gefühl den Romeo gleich geneigt zur Vergötterung wie zur

Selbſtaufopferung zeigt. Der junge Italiener iſt ſchon, ehe er das Weib geſehen hat, das ſein Schickſal wird, wortkarg und ſchwermütig, erfüllt von zärtlicher Sehnſucht und böſen Ahnungen. So ergreift ihn bei dem erſten Anblick von Roſalindes vierzehnjähriger Verwandten ein übermächtiges Entzücken.

Romeos Charakter iſt weniger entſchloſſen als Julias; die Leidenſchaft zehrt ſtärker an ihm; er hat als Jüngling nicht ſo viel Herrſchaft über ſich wie ſie als junges Mädchen. Aber ſein ganzes Weſen wird dennoch durch ſein Verhältnis zu ihr gehoben und verſchönert. Er findet ganz andere Ausdrücke für ſeine Liebe zu Julia als für die zu Roſalinde. Allerdings kommen in der Balkonſzene einige Ausbrüche des Gallimathias aller jugendlichen Liebespoeſie vor: Der Mond iſt blaß vor Neid, weil Julia ſchöner iſt; zwei der ſchönſten Sterne wurden ausgeſandt und baten ihre Augen für ſie zu funkeln, bis ſie zurückkämen. Aber neben dieſem verliebten Unſinn ewige Worte, die herrlichſten Liebesworte, die je geſchrieben wurden:

Der Liebe leichte Schwingen trugen mich,
Kein ſteinern Bollwerk kann der Liebe wehren ....
oder:
Mein Leben iſt's, das meinen Namen ruft.
Wie ſilberſüß tönt nächtlich-liebe Stimme
Gleich ſanfteſter Muſik dem Ohr des Lauſchers!

Alles das in ununterbrochener ſinnlich-geiſtiger Ekſtaſe.

Julia iſt in einem unruhigen, wenig behaglichen Heim aufgewachſen bei einem zänkiſchen, hitzigen Vater, der zwar nicht ohne Gutmütigkeit, aber doch ſo roh iſt, daß er ihr mit Schlägen und mit Verſtoßen aus dem Vaterhauſe droht, falls ſie ſich ſeinen Plänen nicht füge, und bei einer kaltherzigen Mutter, deren erſter Gedanke, als ſie gegen Romeo aufgebracht wird, der iſt, ihn durch Gift aus dem Wege bringen zu laſſen. So war ſie allein auf die drollige, derbe Amme angewieſen (eine von Shakeſpeares meiſterlichſten Geſtalten, die darauf hindeutet, daß er in einigen Jahren den Falſtaff ſchaffen werde), deren Geſchichten ihr Gemüt nur auf die derbſten Formen von Liebe vorbereitet haben.

Obgleich an Jahren ein Kind, beſitzt Julia die Meiſterſchaft einer jungen Italienerin in der Verſtellung; als die Mutter die Abſicht äußert, Romeo vergiften zu laſſen, geht ſie, ohne eine Miene zu verziehen, darauf ein und ſchafft ſich ſo die Gewißheit, daß

niemand anders als sie das Gift zubereiten dürfe. Ihre Schönheit muß blendend gedacht werden — eines Tages sah ich sie mit ihren vierzehn Jahren auf der Straße in Rom; mein Begleiter und ich sahen einander an und sagten gleichzeitig: Julia. Sobald Romeo sie sieht, bezeichnet er mit den Worten:

So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
Der Nacht; zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen,

diesen Eindruck von Adel, geistiger Überlegenheit, unverdorbener Reinheit und der frischesten Sinnlichkeit. In wenigen Tagen reift das Kind zur Heldin.

Wir lernen sie auf dem Balle in Capulets Palast kennen und in der mondhellen Nacht im Garten, wo Nachtigallengesang vom Granatbaume herniedertönt — eine Szenerie, die so sicher mit dem Geist und Ton des ganzen Stückes übereinstimmt, wie die beißend scharfe Luft der Winternacht auf der Terrasse von Kronborg, wohin der Lärm von dem Zechgelage des Königs auf dem Schlosse herüberdringt, dem Geist und Ton in Hamlet entspricht. Aber Julia ist keine Mondscheinheldin. Sie ist praktisch. Romeo verliert sich in den Lobgesängen hochschweifendster Begeisterung; sie schlägt ihm gleich eine heimliche Heirat vor, verspricht augenblicklich, ihm behufs näherer Absprache die Amme zu senden. Nach der Ermordung ihres Verwandten verzweifelt Romeo; sie dagegen nimmt den Kampf auf und wagt alles, um der Ehe mit Paris zu entgehen. Mit fester Hand und festem Willen leert sie den Becher mit dem Schlaftrunke und waffnet sich mit ihrem Dolche, um unter allen Umständen die Herrschaft über ihre Person zu wahren.

Was ist es für eine Liebe, die ihr dazu Stärke verleiht?

Moderne Schriftsteller in Dentschland und Schweden sind einig darüber, daß es eine rein sinnliche, wenig wertvolle, ja in ihrem Wesen verwerfliche Leidenschaft sei. Sie machen geltend, daß es nicht mit der Schamhaftigkeit eines jungen Mädchens übereinstimme, so zu fühlen, zu denken, zu sprechen und zu handeln, wie Julia es tut. Sie kennt ja Romeo gar nicht, sagt man, was ist diese schamlose Liebe denn anders als die Anziehung, die ein schöner Körper auf sie ausübt!*)

*) Eduard von Hartmann hat von einem sittlich-germanischen Standpunkte aus eine wahre Schmähschrift gegen Julia verfaßt. Er hebt hervor, wie

Als ob man so unterscheiden und teilen könnte! Als ob Leib und Seele in diesem Falle zweierlei wären! Als ob eine Liebe, die — von Anfang an — von beiden als Herrscherin über Leben und Tod empfunden wird, vor der Liebe zurückstehen müsse, die sich auf gegenseitiger Achtung gründet — einer Abart, die, wie es heißt, die Zeit nunmehr fordert!

Ach nein, die tugendhaften Philosophen und ehrbaren Professoren vermögen die Renaissance nicht zu würdigen, sie stehen ihrem Gefühlsleben allzu fern. Renaissance will unter anderem sagen: Wiedergeburt des warmen Lebensblutes und der heidnischen Unschuld der Einbildungskraft.

Es ist keine Liebe des Kopfes, die Julia zu Romeo hegt, keine Bewunderungsliebe, in die sie sich hineinräsonniert; auch ist es keine sentimentale Liebe, keine Gefühlsschwelgerei ohne Natur; aber sie ist durchaus ebensowenig ein bloßer Sinnenaufruhr — diese Liebe wurzelt in dem Instinkt, in dem unfehlbaren Instinkt des Naturkindes, und sie ist bei ihr wie bei ihm das ganze in sehnsuchtsvolles und verlangendes Zittern versetzte Menschenwesen, dessen Saiten, von den höchsten bis zu den tiefsten, in Schwingungen beben, in so starkem Zittern und Schwingen, daß weder der junge Mann noch das junge Weib mehr wissen, was in ihnen Körper und was Seele ist.

Romeo und Julia beherrschen die Tragödie als Hauptfiguren, stehen aber an künstlerischem Wert nicht über den beiden wundervollen Nebenfiguren, Mercutio und der Amme. In diesem Drama,

---

himmelhoch das junge deutsche Mädchen, im Leben, wie bei Deutschlands Dichtern, über ihr stehe. — Schillers Thekla hat unstreitig weniger warmes Blut.

Der schwedische Professor Henrik Schück sagt in seinem tüchtigen Werke über Shakespeare inbetreff Juliens: Betrachtet man die Art der Liebe, die ihr diese Kraft einzugeben vermag, so muß der vorurteilsfreie Leser einräumen, daß diese ausschließlich eine rein sensuelle Leidenschaft ist. . . Einige Worte von dem jungen, körperlich schönen Manne sind hinreichend, um das schlummernde Verlangen in volle Leidenschaft aufflammen zu machen. Aber diese Liebe besitzt keine psychische Unterlage, ist nicht auf einer Übereinstimmung der Seelen basiert. Sie kennen einander kaum . . . kann diese Liebe wohl anders als rein sinnlich sein, eine Leidenschaft, die durch den Anblick eines schönen, männlichen Körpers entzündet ist? . . . Das weiß ich, daß das Weib, das, ohne Sehnsucht nach dem Geistigen im Wesen der Liebe, in dieser ersten Zusammenkunft nur eine Sinnenlust sieht . . . nicht von der Liebe durchdrungen ist, die unsere Zeit fordert.

wo Shakespeare zum erstenmal die Höhe seines Pathos erreicht, ist er dennoch so vielseitig und sein Stil so umfangreich, daß er Mercutios Witz und der Amme Derbheiten umspannt. Titus Andronicus war noch einförmig, ernsthaft wie eine Tragödie von Marlowe. Romeo und Julie ist ein Stern, der die beiden Halbkugeln des Tragischen und des Komischen umfaßt. Der Märchenton der Erzählung von der Königin Mab vereint sich hier mit dem Tone des höheren Lustspieles in Mercutios überlegenen, zynischen, humorsprühenden Ausrufen, mit den übermütigen Flötentönen der Farce in den Anekdoten der Amme, mit den schwärmerischsten Akkorden der Liebesdichtung in Romeos und Julias Wechselgesang und mit dem Orgelklang in Lorenzos Monologen und Repliken zu einer Symphonie ohnegleichen.

Wie leben Romeo und Julia in diesen Umgebungen! Hört den sie umgebenden munteren und drohenden Lärm von Gelächter und Lust, von Streit und Schwertschlag in Veronas Straßen! Horcht auf das geräuschvolle Lachen der Amme, das Scherzen und Schelten des alten Capulet, die gedämpfte Stimme des Mönchs, das Knistern von Mercutios genialen Einfällen! Empfindet die ganze Atmosphäre von brausender Jugend um sie her, einer Jugend, die in Leidenschaft, in Geistesadel, in Liebe, in Verzweiflung, unter einem Himmel mit südländischem Sonnenlichte und warmen, dufterfüllten Mondscheinnächten lebt und stirbt!

Und fühlt, daß Shakespeare hier die erste Station des Triumphes auf seiner Bahn erreicht hat!

XIV.

In einem seiner Sonette sagt Robert Browning, daß Shakespeares Name ebenso wie der hebräische Name für Gott nie leichtsinnig ausgesprochen werden dürfe. Das war in unseren Tagen ein Wort zu rechter Zeit, da dieser große Name durch amerikanische und europäische Torheit besudelt worden ist.

Bekanntlich hat in der neueren Zeit eine Schar kaum halbgebildeter Menschen die Lehre verfochten, daß William Shakespeare den Namen zu einer dichterischen Produktion hergegeben habe, mit der er nichts zu schaffen hätte, und die er weder hätte hervor-

bringen noch verstehen können. Die literarische Kritik ist nun einmal ein Instrument, das wie alle feinen Werkzeuge vorsichtig gehandhabt werden muß und nur von denen gehandhabt werden kann, die dazu berufen sind. Hier ist sie in die Hände roher Amerikaner und fanatischer Frauen gefallen. Die Frauenkritik auf der einen Seite mit ihrem Mangel an künstlerischem Nerv, und ein gewisser Amerikanismus auf der anderen Seite mit seinem Mangel an geistiger Feinheit haben einen wahren Sturmlauf gegen Shakespeares Persönlichkeit unternommen und in wenigen Jahren einen sehr zahlreichen Anhang gewonnen. Wer dessen bedürfte, würde hierin einen Beweis unter vielen finden, daß das Urteil der Mehrzahl in künstlerischen Angelegenheiten nichts bedeutet.*)

Vor der Mitte dieses Jahrhunderts hatte kein Mensch bestritten, daß Shakespeare der Autor der Werke sei, die ihm zugeschrieben werden. Es war den letzten vierzig Jahren vorbehalten, einen immer stärkeren Strom von Hohn- und Schimpfworten auf den bis dahin am meisten gefeierten Namen der neueren Literatur hingeleitet zu sehen.

Anfangs gingen die Angriffe auf Shakespeares Andenken unbestimmter zu Werke. Zuerst sprach ein Amerikaner, ein gewisser Hart, im Jahre 1848 einen allgemeinen Zweifel über den Ursprung der Dramen aus. Im August 1852 erschien demnächst in Chambers Edinburgh-Journal ein namenloser Artikel, dessen Verfasser es für seine Überzeugung erklärte, daß William Shakespeare, ungebildet wie er gewesen, sich einen Dichter gehalten habe, irgend einen armen, ausgezehrten Chatterton, der willig war, ihm sein Genie zu ver-

*) Nach W. H. Wymans bibliographischer Aufzählung vom Anfang des Jahres 1882 (Bibliography of the Bacon-Shakespeare Controversy, Cincinnati) waren bis dahin 255 Bücher, Hefte und Essays über Shakespeares Autorschaft zu seinen Werken geschrieben. In Amerika waren an größeren Schriften darüber 161 erschienen, in England 69; von diesen sprachen sich 73 entschieden gegen Shakespeare als den Dichter der Dramen aus, während 65 die Frage unentschieden ließen. Mit anderen Worten: von 161 Bänden waren nur 23 für Shakespeare. Die Liste wurde 1886 fortgesetzt in Shakespeariana, einer Monatsschrift, die in Philadelphia erscheint, und wird nun sicherlich die doppelte Anzahl von Beiträgen zu dieser Frage enthalten. Wahrscheinlich ist das Verhältnis zwischen den Schriften für oder gegen Shakespeare dasselbe geblieben, da kein vernünftiger Verfasser dem wahnsinnigen Thema so leicht eine Arbeit widmet.

kaufen, und daß er sich also die Ehre für die Werke eines anderen erhandelt habe. Denn, sagt der Artikel, seine Dramen werden immer besser, je weiter die Reihe fortschreitet. Plötzlich verläßt er London mit einem Vermögen, und die Dramen hören auf. Ist das bei einem so gewaltig aufwärts strebenden Genius auf andere Weise erklärlich, als dadurch, daß der Dichter gestorben ist, während der Brotherr ihn überlebte?

So war zum ersten Male der Einfall ausgesprochen, daß Shakespeare ein bloßer Strohmann sei, der sich der Verdienste eines unsterblichen Unbekannten bemächtigt habe.

Im Jahre 1856 gab ein Herr William Smith einen als Manuskript gedruckten Brief an Lord Ellesmere heraus, in dem er die Meinung äußert, daß William Shakespeare durch Geburt, Erziehung und Mangel an Bildung außer Stand gewesen sei, die ihm zugeschriebenen Schauspiele zu verfassen; dazu gehöre ein durch Studien, Reisen, Bücher- und Menschenkenntnis hochgebildeter Mann wie Francis Bacon, der größte Engländer jener Zeit. Dieser habe seine Autorschaft verschwiegen, weil er sonst seine Stellung sowohl im Gericht als auch im Parlamente unmöglich gemacht hätte; er hätte aber durch diese Dramen seine ökonomischen Verhältnisse verbessern wollen und sich daher den Schauspieler Shakespeare als Strohmann gehalten. Smith behauptet, daß Bacon, nachdem er im Jahre 1621 in Ungnade gefallen war, 1623 die erste Folio-Ausgabe veranstaltet habe.

Wenn sich gar nichts anderes gegen diese aus der Luft gegriffene Behauptung einwenden ließe, so ist die Bemerkung doch nahe liegend, daß Bacon wie kein zweiter sorgfältig mit der Herausgabe seiner Werke verfuhr, sie immer wieder umschrieb und dermaßen korrigierte, daß man in seinen Büchern beinahe keine Druckfehler findet. Er sollte von den sechsunddreißig Dramen eine Ausgabe wie diese besorgt haben, die von Mißverständnissen wimmelt und ungefähr zwanzigtausend Druckfehler enthält!

Doch wurde der Humbug erst in größerem Stil betrieben, als ein Fräulein Bacon in demselben Jahre in amerikanischen Zeitschriften dieselbe Behauptung aufstellte: Bacon, ihr Namensvetter und nicht Shakespeare, sei der Urheber der berühmten Schauspiele. Im folgenden Jahre gab sie darüber ein unlesbares Paket von sechshundert Seiten heraus. Und gleich nach ihr folgte ihr Schüler

der Richter Nathaniel Holmes, ebenfalls Amerikaner, mit einem Buche von nicht weniger als 696 Seiten, voll von Entrüstung, daß der unwissende Vagabund, William Shakespeare, der kaum seinen Namen hätte schreiben können und keinen anderen Ehrgeiz besessen habe, als Geld zusammenzuscharren, sich der Hälfte des dem großen Bacon zukommenden Rufes bemächtigt habe.

Die Voraussetzung ist immer dieselbe: Shakespeare, der in einer kleinen Stadt geboren wurde, als Kind von Eltern, die nichts gelernt hatten, als Sohn eines Vaters, der unter anderem das Metzgerhandwerk trieb, sei ein unwissender Bauer, eine rohe Person, ein „Metzgerbursche" gewesen, wie er öfters von den Angreifern genannt wird. Für Bacons Autorschaft zu den Shakespeareschen Werken ist bei Holmes wie bei den späteren die Beweismethode die juristische: nämlich Suchen von Stellen, wo bei Bacon und bei Shakespeare etwas Verwandtes gesagt wird, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang, die Form und den Geist, worin es gesagt ist.

Fräulein Delia Bacon weihte buchstäblich ihr Leben der Verfolgung Shakespeares. Sie fand in seinen Werken nicht Poesie, sondern ein großes, philosophisch-politisches System und behauptete, der Beweis für die Richtigkeit ihrer Lehre müsse in Shakespeares Grab niedergelegt sein. Sie wollte in Bacons Briefen den Schlüssel zu einer ganzen Zifferschrift gefunden haben, wurde aber leider geisteskrank, ehe sie der Welt diesen Schlüssel mitteilen konnte.*)

*) Einer ihrer vielen Nachfolger, ein amerikanischer Jurist, Ignatius Donnelly, früher Mitglied des Kongresses und Senator für Minnesotta, behauptet, den Schlüssel gefunden zu haben, hat indessen die Frechheit, zu erklären, er wolle ihn nicht mitteilen, damit nicht ein anderer mittelst seiner die noch unentzifferten Teile des Kryptogramms veröffentliche und ihm so den Lohn seiner Arbeit raube. Schon in den drei ersten Monaten nach dem Erscheinen des zweibändigen Werkes im Jahre 1888 wurden 20000 Exemplare á zwei Pfund verkauft. In drei Monaten hat also dieser schändliche Humbug eine Summe von über 800000 Mark eingebracht. Das wahnsinnige Buch heißt: The Great Cryptogram: Francis Bacons Cipher in the so called Shakespeare Plays. Es führt aus, daß Bacon in der ersten Folioausgabe der Dramen in Zifferschrift eine heimliche Erklärung, seine Autorschaft zu Shakespeares wie zu Marlowes Werken betreffend, niedergelegt habe. Ganz abgesehen von der Verrücktheit dieser Behauptung, müßte Bacon also die Herausgeber Heminge und Condell bei seinem sinnlosen Betruge als Mitschuldige gehabt, ja Ben Jonson bewogen haben, ihn durch sein begeistertes Einleitungsgedicht zu bekräftigen.

Sie reiſte nach Stratford, erlangte die Erlaubnis, das Grab öffnen zu laſſen, umkreiſte es Tag und Nacht, ließ es aber zuletzt in Ruhe, da es ihr nicht geräumig genug vorkam, um die „Archive des Eliſabeth-Klubs“ enthalten zu können. Die Originalhandſchriften von Shakeſpeares Dramen erwartete ſie jedoch nicht im Grabe zu finden. „Nein,“ ruft ſie in ihrem Artikel „William Shakeſpeare und ſeine Schauſpiele“ (Putnam's Magazine, Januar 1856) aus: Lord Leiceſters Stallknecht hat ſich natürlich nicht im geringſten um dieſe bekümmert, ſondern nur um den Gewinn, den er aus ihnen zog. Was ſollte ihn davon abhalten, ſeinen Keſſel mit ihnen zu heizen, nachdem er ſie ausgenutzt hatte? Er beſaß jene Handſchriften, den urſprünglichen Hamlet in ſeiner hohen Vollkommenheit, den urſprünglichen Lear in ſeinem eigentümlich ſchönen Stil .... wie ſie von der Götter Hand kamen — und er hat uns unſere Jugend verzehren und unſer Leben damit zubringen laſſen, über den alten entſtellten Theaterabſchriften zu grübeln und zu verſuchen, ſie aufs neue zu berichtigen .... Was haſt du mit den Handſchriften getan? Du haſt lange genug feig unterlaſſen, Antwort zu geben; du wirſt dafür zur Rechenſchaft gezogen werden! Die kommenden Jahrhunderte werden dich auf die Anklagebank ſetzen, und du wirſt ſie nicht verlaſſen dürfen, bis du dieſe Frage beantwortet haſt: Was machteſt du mit den Handſchriften?“

Es iſt hart, das erſte dramatiſche Genie der Erde zu ſein und dann drittehalbhundert Jahre nach ſeinem Tode in dieſem Tone wegen des Verſchwindens ſeiner Handſchriften zur Rechenſchaft gezogen zu werden.

Was die rein äußerlichen Zeugniſſe angeht, ſo iſt es von Intereſſe, daß einer der größten Kenner von Bacons Werken, ihr Herausgeber und der Verfaſſer von Bacons Lebenslauf, James Spedding, gegenüber Holmes, der ſich ſein Urteil ausbat, eine Erklärung abgab, die beginnt: „Von mir den Glauben zu verlangen, Bacon ſei der Verfaſſer dieſer Dramen, iſt dasſelbe, als mir den Glauben beibringen zu wollen, daß Lord Brougham die Werke von Dickens, Thackeray und Tennyſon geſchrieben habe.“ Und er ſchließt mit der Wendung: „Wäre aber, was ich entſchieden leugne, irgend ein Grund zu der Annahme vorhanden, daß der wahre Autor ein anderer ſei als Shakeſpeare, ſo kann ich behaupten: Wer es auch immer ſei, Francis Bacon iſt es nicht.“

Für einen kritisch veranlagten Leser liegt das Erstaunliche an den Baconianischen Dreistigkeiten besonders darin, daß der stets variierte Beweis für die Unmöglichkeit von Shakespeares Autorschaft aus der außerordentlichen Allseitigkeit an Kenntnis und Einsicht hergeleitet wird, die diese Werke offenbaren, und die ein Mann mit Shakespeares mangelhafter Schulbildung nicht hätte erwerben können. Alles, was in diesen Schmähschriften zu Shakespeares Schande angeführt wird, wendet sich ihm zur Ehre und dient nur dazu, den Reichtum seiner Genialität in das vollste Licht zu stellen.

Was dagegen als Stütze für die Lehre von Bacons Autorschaft angeführt wird, ist so einfältig, daß es nicht einmal zum Gegenstand der Kritik gemacht werden kann. Die Gegner dieser Lehre haben Einzelheiten hervorgehoben, wie Bacons philiströse Auslassungen in den kleinen Abhandlungen über Liebe und Ehe (Of love; Of marriage and single life), um derartige Äußerungen in Gegensatz zu der Tiefe und dem Witze in Shakespeareschen Repliken über diese Gegenstände zu stellen, oder sie haben einige Zeilen aus den armen Übersetzungen von sieben hebräischen Psalmen, die Bacon in seinen letzten Lebensjahren ausarbeitete, mit einigen Versen aus Richard III. und aus Hamlet verglichen, in denen Shakespeare genau dieselben Gedanken behandelt hat (über die Ernte, die eine Saat von Tränen bringt — über verborgene Missetaten, die an den Tag kommen), um auf den außerordentlichen Abstand aufmerksam zu machen. Aber es ist Zeitvergeudung, hier bei irgend einer Einzelheit zu verweilen. Wer überhaupt jemals nur eine Handvoll Essays von Bacon gelesen hat, nur ein paar Strophen von den wenigen versifizierten Übersetzungen, die er geschrieben hat, und wer darin den Stil von Shakespeares Prosa und Versen wiederfinden kann, der ist so unbefugt, über derartige Fragen mitzureden wie ein Torfbauer über Seewesen.

Doch selbst ganz abgesehen von der Mutmaßung in betreff Bacons, so ist schon die bloße Vermutung von Shakespeares Nicht-Autorschaft ein Wahnsinn ohnegleichen. Man denke sich: nicht nur die Zeitgenossen im allgemeinen, sondern Shakespeares tägliche Umgebung — die Schauspieler, denen er diese Dramen zur Aufführung übergab, die sich mit ihm darüber berieten, die seine Handschriften sahen und uns beschrieben haben (Einleitung zur Folio-Ausgabe), die Schauspieldichter, mit denen er regelmäßig zusammentraf,

seine Nebenbuhler und späteren Kameraden, wie Drayton und Ben Jonson, die Männer, die sich auf dem Theater mit ihm über seine Werke in ein Gespräch einließen, und die, die des Abends beim Glase mit ihm einen Wortstreit über seine Kunst ausfochten, die jungen Edelleute endlich, die sich durch sein Genie angezogen fühlten und die seine Beschützer und bald seine Freunde wurden, — sie alle sollten nicht gemerkt haben, nicht ein einziges Mal auf den Gedanken gekommen sein, Shakespeare sei nicht der, für den er sich ausgebe, er verstehe nicht einmal die Werke, die er betrügerisch verfaßt zu haben erklärte; keiner aus dieser intelligenten und sachkundigen Schar sollte je den gähnenden Schlund entdeckt haben, der seine alltägliche Haltung und Sprache von der Haltung und dem Stile seiner vorgeblichen Arbeiten schied!

Und nun obendrein als einziges Argument, das gegen Shakespeare ins Feld geführt wird: seine Werke offenbaren eine allzu vielseitige Kenntnis und Einsicht!

Die Kenntnis des englischen Rechtswesens, die Shakespeare an den Tag legt, ist so überraschend, daß man zu der Annahme gekommen ist, er sei in seiner Jugend einige Zeit Schreiber bei einem Advokaten gewesen, eine Annahme, in der man sich durch die übrigens unrichtige Meinung bestärkt gefunden hat, daß ein Ausfall des Satirikers Thomas Nash gegen ehemalige Juristen und nachmalige Poeten auf ihn gemünzt sei.*)

Shakespeare hat eine ganz außergewöhnliche Vorliebe für den Gebrauch von juristischen Ausdrücken. Er kennt genau die Aus-

*) Die Stelle lautet: Es ist heutzutage Praxis bei einer Art von unbeständigen Burschen, die alle Gewerbe durchlaufen und in keinem vorwärts kommen, daß sie das Noverint-Handwerk aufgeben (die Formel: universi noverint), wozu sie geboren sind, und sich mit Kunstbestrebungen abgeben, obgleich sie kaum einen Psalmenvers auf Lateinisch übersetzen können; doch der englische Seneca, bei einem Talglichte gelesen, gibt manche gute Sentenzen . . und spricht man an einem kalten Morgen eingehend mit solch einem Burschen, so wird er mit ganzen Dörfern (hamlets), ich sollte sagen mit ganzen Händen voll von tragischen Redensarten herausrücken.

So sehr die Stelle Shakespeare auch ärgern zu sollen scheint, so hat sie doch keine Beziehung auf ihn, da An Epistle to the Gentlemen Students of both Universities by Thomas Nash, obgleich erst 1589 gedruckt, nachweislich schon 1587 geschrieben war, also viele Jahre, bevor Shakespeare an einen Hamlet denkt.

drucksweise der Advokaten, die Redewendungen der Richter. Während die zeitgenössischen englischen Erzähler in Ehe-, Erbschafts- und Testamentsfragen zahlreiche Verstöße machen, haben die modernen englischen Rechtsgelehrten keinen einzigen Fehler oder Mangel juristischer Art bei ihm nachweisen können. Campbell, ein Lord-Oberrichter, hat ein Buch darüber geschrieben.*) Und diese Kenntnis gewinnt Shakespeare nicht etwa erst durch die Prozesse, die er in seinen reiferen Jahren führt. Sie zeigt sich schon in seinen ersten Arbeiten, an einer im Munde einer Göttin ziemlich merkwürdigen Stelle in Venus und Adonis (Strophe 86 ff.), und macht sich im 46. Sonett breit, das etwas geschmacklos und spitzfindig einen förmlichen Prozeß zwischen Auge und Herz ausmalt. Recht bezeichnend: auf fremde Gesetzgebung erstreckt sich diese Kenntnis nicht. Sonst würde in Maß für Maß nicht ein so unmöglicher Rechtszustand vorausgesetzt werden, wie er in diesem Schauspiele als in Wien vorhanden dargestellt wird. Nur das, was Shakespeare Gelegenheit gehabt hat, selbst zu beobachten, hat er vollständig gekannt.

Er erscheint auf allen Gebieten des Menschlichen in gleichem Maße bewandert. Wollte man aus seiner Kenntnis des Rechtswesens den Schluß ziehen, daß er Jurist gewesen sei, so müßte man aus seiner Kenntnis des Bücherwesens schließen, er sei Buchdruckerlehrling gewesen. Ein englischer Buchdrucker mit Namen Blades hat ein lehrreiches Buch geschrieben Shakespeare and Typography, eigens um zu zeigen, daß der Dichter die unzähligen Einzelheiten dieses Handwerks und die ihnen entsprechenden Kunstausdrücke nicht besser gekannt haben könnte, wenn er sein Leben in einer Buchdruckerei zugebracht hätte. Bischof Charles Wordsworth hat ein höchst respektables, sehr frommes, leider unlesbares Werk verfaßt Shakespeares knowledge and use of the Bible, worin er den Dichter als ganz und gar vom biblischen Geiste durchdrungen und, wie keinen zweiten, mit der biblischen Ausdrucksweise vertraut darstellt.

Shakespeares Naturkenntnis ist keineswegs nur eine solche, wie man sie durch das Leben im Freien und auf dem Lande in der Kindheit und Jugend erwerben kann. Aber schon diese Art

*) Lord Campbell: Shakespeares Legal Acquirements.

von Naturkenntnis ist bei ihm bewundernswert. Allein über sein Wissen vom Leben der Insekten hat man ganze Bücher schreiben können (R. Paterson: The Natural History of the Insects mentioned by Shakespeare, London 1841). Und sein Wissen von den Eigentümlichkeiten der größeren Tiere und der Vögel erscheint unerschöpflich. Appleton Morgan, der zu dem Glauben neigt, Bacon sei der Urheber seiner Werke gewesen, führt in The Shakespearian Myth eine ganze Reihe von Beispielen an.

In Viel Lärm um Nichts sagt Benedikt zu Margarete: „Dein Witz ist so flink, wie eines Windhundes Schnauze; er schnappt zu im Fluge." Von allen Hunden kann sich nämlich nur der Windhund im Laufe in das Wild festbeißen.

In Wie es euch gefällt sagt Celia:

Da kommt Monsieur Le Beau.

Rosalinde

Seinen Mund voll von Neuigkeiten.

Celia

Die er in uns stopfen wird, wie Tauben ihre Jungen füttern.

Die Tauben stopfen nämlich den Jungen die Nahrung in den Hals, wie es kein anderer Vogel tut.

In Was ihr wollt (III, 1) sagte der Narr zu Viola: „Narren verhalten sich zu Ehemännern, wie Pilchards zu Heringen: der Ehemann ist der größte von beiden." Pilchard ist ein dem Hering ähnlicher Fisch, jedoch dicker und mit größeren Schuppen, der im Kanal gefangen wird.

Eben daselbst sagt Maria über Malvolio: „Dort kommt die Forelle, die mit Kitzeln gefangen werden muß." Wenn die Forelle an der Seite oder unter dem Bauche gekitzelt wird, so wird sie so matt, daß sie sich mit den Händen fangen läßt.

In Viel Lärm um Nichts sagt Hero (III, 1):

Sieh, Beatrice; wie ein Kiebitz schlüpft
Sie dicht am Boden hin, uns zu belauschen.

Der Kiebitz, der sehr schnell läuft, beugt im Laufe den Kopf zur Erde, um nicht bemerkt zu werden.

Im König Lear sagt der Narr (I, 4):

„Die Grasmücke pflegte den Kuckuck so gut,
Bis ihr den Kopf abbiß die eigne Brut."

Die Grasmücke ist in England der Vogel, in dessen Nest der Kuckuck am liebsten seine Eier legt.

In Ende gut, Alles gut sagt Lafeu (II, 5): Ich hielt diese Lerche für 'ne Ammer.*) Die englische Ammer gleicht an Aussehen und Farbe der Lerche, singt aber weniger gut.

Es würde ein leichtes sein, Shakespeares ebenso genaue Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der Pflanzen nachzuweisen. Wunderlich genug hat man diese Naturkenntnis bei einem großen Dichter so unwahrscheinlich gefunden, daß man zu einem Naturforscher als Urheber seiner Werke seine Zuflucht genommen hat, um sie zu erklären.**)

Besser begreift sich das Erstaunen über Shakespeares Einsicht in andere, der unmittelbaren Beobachtung ferner liegende Naturgebiete. Seine medizinischen Kenntnisse haben früh Aufmerksamkeit erregt. Schon im Jahre 1860 schrieb ein Arzt, Dr. Bucknill, ein ganzes Buch darüber, worin er so weit geht, daß er dem Dichter das hervorragendste Wissen unserer Zeit, d. h. der fünfziger Jahre, auf diesem Gebiete zuerkennt.***) Shakespeares Darstellung der Geistesstörungen übertrifft alle anderen dichterischen Darstellungen dieser Krankheit. Die Irrenärzte sind voll von Bewunderung über das Zutreffende des Krankheitsbildes bei Lear und Ophelia; ja selbst die verständige Behandlungsweise der Gemütskranken im Gegensatze zu der Roheit seiner und weit späterer Zeiten hat Shakespeare geahnt. Er hat sogar eine Vorstellung davon gehabt, was wir in unseren Tagen Rechtsmedizin nennen; er war mit den Kennzeichen eines gewaltsamen im Gegensatze zu denen eines natürlichen Todes

*) Die deutsche Übersetzung hat: Spatz.

**) Über Shakespeares Kenntnis der Vögel gibt es ein Buch J. E. Harting: Ornithology of Shakespeare, 1872; über seine Kenntnis der Fische ein anderes, Ellacombe: Shakespeare as an Angler, 1883; von seiner Kenntnis alles möglichen Sportes handelt D. H. Madden in seinem Diary of Master William Silence: a Study of Shakespeare and Elisabeth an Sport, 1897.

***) J. C. Bucknill: Medical Knowledge of Shakespeare.

vertraut. Warwick ſagt im zweiten Teile von Heinrich (III, 2):

Seht, wie ſein Blut ſich ins Geſicht gedrängt!
Oft ſah ich ſchon natürlich Abgeſchiedne,
Aſchfarb von Anſehn, mager, bleich und blutlos,
Weil alles Blut ans Herz hinab ſich drängte.

Dieſe Zeilen finden ſich ſchon in dem älteſten Texte. In ſpäteren, unzweifelhaft Shakeſpeareſchen Zuſatze heißt es:

Doch ſein Geſicht iſt ſchwarz und voller Blut,
Die Augen mehr heraus, als da er lebte,
Entſetzlich ſtarrend, dem Erwürgten gleich;
Das Haar geſträubt, die Nüſtern weit vom Ringen,
Die Hände ausgeſpreizt, wie wer nach Leben
Noch zuckt' und griff und überwältigt ward.
Schaut auf die Laken, ſeht ſein Haar da kleben,
Sein wohlgeſtalter Bart verworr'n und rauh,
So wie vom Sturm gelagert Sommerkorn,
Es kann nicht anders ſein, er ward ermordet;
Das kleinſte dieſer Zeichen wär' beweiſend.

Shakeſpeare ſcheint in verſchiedenen Fällen nicht bloß auf Höhe der Naturkenntnis ſeines Zeitalters zu ſtehen, ſondern voraus zu ſein. Man hat ſeine Zuflucht zu Bacons Na genommen um den überraſchenden Umſtand zu begreifen, Shakeſpeare, der bekanntlich ſchon 1616 ſtirbt, an manchen Ste in ſeinen Schauſpielen auf den Blutumlauf hinweiſt, obgl Harvey, der allgemein als deſſen Entdecker bezeichnet wird, 1619 ſeine Entdeckung mitteilt, und ſeine Arbeit darüber 1628 erſcheint. So ſagt z. B. in Julius Caeſar (II, 1) Bru zu Portia:

Ihr ſeid mein echtes, ehrenwertes Weib,
So teuer mir als wie die Purpurtropfen,
Die um mein trauernd Herz ſich drängen.

und ſo ſagt in Coriolan (I, 1) Menenius, wo der Magen der Koſt ſpricht:

Ich ſende ſie durch eures Bluts Kanäle
Grad an den Hof, das Herz, den Sitz des Hirns;
Und durch des Menſchen Gäng' und Windungen
Erhalten dann von mir die ſtärkſten Nerven
Und ſchwächern Adern jene friſche Kraft,
Wodurch ſie leben.

Doch ganz davon zu schweigen, daß der geniale und unglückliche Servet, den Calvin verbrennen ließ, schon zwischen 1530 und 1540 jene Entdeckung gemacht und Vorträge darüber gehalten hatte, wußten die Gebildeten in England auch vor Harveys Zeit sehr wohl, daß das Blut läuft, auch daß es einen Kreislauf beschreibt, besonders auch, daß es vom Herzen nach den verschiedenen Körperteilen und Organen geführt wird; nur ging die allgemeine Annahme darauf hinaus, das Blut fließe vom Herzen durch die Venen und nicht, wie es in Wirklichkeit der Fall ist, durch die Pulsadern. Aber an den ungefähr siebenzig Stellen, wo Shakespeare den Blutumlauf berührt, gibt es keine einzige Andeutung davon, daß er diese höhere Einsicht besessen habe, wenn auch seine allgemeine Orientiertheit in diesen Fragen seine hohe Kultur verrät.

Ein anderer Punkt, durch den man sich für gezwungen angesehen hat, auf Bacon zurückzugreifen, läßt sich so formulieren: Obgleich das Gesetz der Schwere bekanntlich erst von Newton entdeckt ist, der 1642, also volle 26 Jahre nach Shakespeares Tod, geboren wurde, und obgleich man überhaupt von der Gravitation nach dem Mittelpunkte der Erde keine Vorstellung hatte vor Kepler, der sein drittes Gesetz über die Mechanik der Himmelskörper erst zwei Jahre nach Shakespeares Tod findet, drückt sich nichtsdestoweniger in Troilus und Cressida die Heldin so aus (IV, 2):

> Zeit, Tod, Gewalt, tut diesem Leib nur Ärgstes:
> 's bleibt meiner Liebe starker Grund und Bau
> Der Erde Zentrum gleich, das alle Dinge
> An sich heranzieht. Ich will gehn und weinen.

So leicht wirft Shakespeare eine so außerordentliche Ahnung hin. Und wenn sein Name so dem Newtons gegenübergestellt wird, dürfte dies in gewissem Sinne noch bewunderswerter sein, als Goethes botanische und osteologische Entdeckungen; denn Goethe hatte eine ganz andere Erziehung erhalten und genoß alle wünschenswerte Muße für seine wissenschaftlichen Forschungen. Man kann aber nicht mit Recht sagen, daß Newton das Gesetz der Schwere entdeckt habe, da er es nur auf die Bewegungen der Himmelskörper übertragen und seine kosmische Gültigkeit festgestellt hat. Schon Aristoteles hat die Schwere als „das Streben schwerer Körper nach dem Mittelpunkte der Erde" definiert. Und bei den klassisch Gebildeten in England war zu Shakespeares Zeit das Bewußtsein

populär, daß der Mittelpunkt der Erde alles an ſich ziehe. Die angeführte Stelle beweiſt nur aufs neue, daß einige der Männer, mit denen Shakeſpeare verkehrte, zu den gebildetſten der damaligen Zeit gehörten. Daß er ſelbſt übrigens in aſtronomiſcher Hinſicht nicht über ſeinem Zeitalter ſtand, verrät der Ausdruck The glorious planet Sol in Troilus und Creſſida (I, 3.) Er iſt bei dem Ptolemäiſchen Syſtem ſtehen geblieben.

Eine weitere Stütze für den Glauben, daß Shakeſpeares Dramen von Lord Bacon verfaßt ſein müßten, hat man darin gefunden, daß der Dichter augenſcheinlich einen Begriff von Geologie gehabt hat. Aber den Grund zur Geologie legte bekanntlich Niels Steno, der 1638, alſo 22 Jahre nach Shakeſpeares Tode, geboren wurde. Im zweiten Teile von Heinrich IV. (III, 1) ſagt König Heinrich:

O Himmel! könnte man im Buch des Schickſals
Doch leſen und der Zeiten Umwälzung
Die Berge ebnen und das feſte Land,
Der Dichte überdrüſſig, in die See
Wegſchmelzen ſehn! und ſehn des Ozeans
Umgürtend Ufer für Neptunus' Hüften
Ein andermal zu weit! Wie Zufall ſpielt . . . .

Der König will nur die Gewalt der Veränderungen in der Natur wie im Menſchenleben hervorheben; allerdings geht aber der Dichter davon aus, daß man die Geſchichte der Erde in der Erde ſelbſt leſen könne, daß die Veränderungen durch Steigungen und Senkungen geſchehen, und es entſteht der Schein einer Vorwegnahme der Lehre vom Neptunismus.

Dennoch hat man auch hier die Dinge auf die Spitze geſtellt, um künſtlich den Eindruck zu verſtärken, den die geniale Ahnung des Dichters macht. Steno brachte zuerſt Ordnung in die Begriffe, aber er war keineswegs der erſte, der lehrte, daß die Erde nach und nach entſtanden ſei, und daß man daher in den verſchiedenen geologiſchen Verhältniſſen Zeugniſſe über die Entwickelungsgeſchichte der Erde finden könne. Es war ſein Hauptverdienſt, daß er die Aufmerkſamkeit auf die Schichtenbildung der Erde als das vornehmſte Beweismaterial zur Frage nach ihrer Entſtehungsweiſe hinlenkte.

Zwar iſt es ein Zeichen von Shakeſpeares allſeitiger Genialität, daß er auch hier die wiſſenſchaftliche Kenntnis ſpäterer Zeiten

ahnend vorwegnimmt, aber es liegt nichts darin, was das Wissen eines naturwissenschaftlichen Fachmannes voraussetzt. Es ist ein Zug von derselben Ordnung und Art wie der folgende: Wo Gott auf Michelangelos „Adams Erschaffung" durch die Berührung von Adams Fingerspitze mit seinem Finger diesen zum Leben erweckt, scheint der Künstler eine deutliche Ahnung von der Natur des elektrischen Funkens gehabt zu haben. Dennoch kannte erst das achtzehnte Jahrhundert die Berührungs-Elektrizität, und Michelangelo konnte keine wissenschaftliche Vorstellung von ihrem Wesen besitzen.

Shakespeares Wissen war nicht wissenschaftlicher Art. Er hat von Menschen wie aus Büchern mit der Schnelligkeit des Genies gelernt. Sicherlich nicht ohne energische Arbeit, denn für nichts bekommt man nichts. Aber seine Zeit gehörte dem Theater, ungebildeten und geringgeachteten Schauspielern, den Zerstreuungen, dem Wirtshause. Die Arbeit selbst ist ihm leicht gefallen; sein Schaffen wurde von den Zeitgenossen niemals als Anstrengung empfunden. Zum langsamen Forschen ließ ihm sein Leben keine Muße. Er hat an sich gedacht, sollte man glauben, wenn er in der Einleitungsszene zu Heinrich V. den Erzbischof seinen Helden, den jungen König also schildern läßt:

Hört ihn nur über Gottesgelahrtheit reden,
Und, ganz Bewundrung, werdet Ihr den Wunsch
Im Innern tun, der König wär' Prälat;
Hört ihn verhandeln über Staatsgeschäfte,
So glaubt Ihr, daß er einzig das studiert;
Horcht auf sein Kriegsgespräch, und grause Schlachten
Vernehmt Ihr vorgetragen in Musik;
Bringt ihn auf einen Fall der Politik,
Er wird desselben gord'schen Knoten lösen
Vertraulich wie sein Knieband, daß, wenn er spricht,
Die Luft, der ungebundne Wüstling, schweigt
Und stumm Erstaunen lauscht in aller Ohren,
Die honigsüßen Sprüche zu erhaschen,
. . . . . .
Ein Wunder, wie sie seine Hoheit auflas,
Da doch sein Hang nach eitlem Wandel war,
Sein Umgang ungelehrt und roh und seicht,
Die Stunden hingebracht in Saus und Braus,
Und nie man ernsten Fleiß an ihm bemerkt,
Auch kein Zurückziehn, keine Sonderung
Vom freien Zulauf und vom Volksgewühl.

Hierauf antwortet der Biſchof ſehr weiſe: „Es wächſt die Erdbeer unter Neſſeln auf;“ aber nicht minder nahe liegt uns die Vorſtellung, daß Shakeſpeares Genius durch liebevolle Fügung des Schickſals in der höchſten Kultur der damaligen Zeit gerade die Nahrung fand, deren er bedurfte.

XV.

Die Theater lagen an der Themſe auf einem moraſtigen Grunde, Theater, von denen die größten nur halbwegs mit Schilf bedeckte große Holzſchuppen waren, umgeben von einem Graben und mit einer Fahnenſtange auf dem Dache. Von der Mitte der Siebziger, als das erſte gebaut wurde, ſchoſſen ſie lebhaft empor, und vom Ende des Jahrhunderts an nahm der Bau von Theatern einen ſolchen Aufſchwung, daß (wie wir aus Prynnes Histrio Mastix wiſſen) um das Jahr 1633 nicht weniger als neunzehn feſte Theater in London waren, eine Anzahl, die keine moderne Stadt von 300000 Einwohnern aufweiſen kann. Die Zahl verrät, wie lebhaft und verbreitet das Intereſſe für Schauſpiele war.

Mehr als hundert Jahre, ehe das erſte Theater gebaut wurde, hatte es in England Schauſpieler von Fach gegeben. Ihr Stand hatte ſich aus dem der umherreiſenden Gaukler entwickelt, die abwechſelnd Akrobatenvorſtellungen gaben und Spiele (Schauſpiele) aufführten. Die Kirche hatte die älteſten ſzeniſchen Aufführungen veranſtaltet, die Gilden hatten ſie von ihr als Erbe übernommen. Prieſter und Chorknaben waren die erſten Schauſpieler des Mittelalters, auf ſie folgten die Vertreter der Gilden: keine von dieſen Gruppen aber ſpielte außer bei periodiſchen Feſtlichkeiten, keine von ihnen beſaß Schauſpieler von Profeſſion. Doch ſchon zur Zeit Heinrichs VI. hatten Mitglieder des hohen Adels angefangen, ſich Schauſpielertruppen zu halten, und unter Heinrich VII. und Heinrich VIII. hatten die Könige ſchon eigene Hofſchauſpieler. Ein Master of the revels bekam das Amt, die muſikaliſchen und dramatiſchen Vergnügungen bei Hofe zu leiten. Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an beginnt das Parlament die Theatervorſtellungen unter Aufſicht zu halten. Es wird verboten, etwas darzuſtellen, was gegen die Lehren der Kirche ſtreitet, und Miracle plays zu geben, jedoch nicht, Geſänge oder Schauſpiele aufzuführen,

die das Laſter zu verfolgen und die Tugend zu preiſen bezwecken, mit anderen Worten: die dramatiſche Kunſt entgeht der Mißbilligung, wenn ſie ausgeprägt moraliſch iſt, und ſie kann am leichteſten gedeihen, wenn ſie ſich auf rein weltlichem Gebiete hält.

Unter Mary kam das kirchliche Schauſpiel wieder zu Ehren. Eliſabeth erließ anfangs ein ſtrenges Verbot gegen alle Schauſpielaufführungen, erlaubte ſie jedoch wieder im Jahre 1560 unter Einführung der Zenſur. Politiſche Gründe waren hierbei ebenſo maßgebend wie religiöſe. Gleichwohl muß die Zenſur mit einer gewiſſen Milde geübt worden ſein, da eine Verordnung aus dem Jahre 1572 beſtimmte, daß alle Schauſpieler, die nicht bei einem Adeligen in Dienſten ſtänden, als gewöhnliche Landſtreicher behandelt werden ſollten, alſo aus ihrem Aufenthaltsorte hinausgepeitſcht werden konnten. Eine ſolche Beſtimmung zwang ſelbſtverſtändlich die Schauſpieler, in den Dienſt irgend eines großen Herrn zu treten, und wir ſehen, daß der hohe Adel ſich verpflichtet fühlte, ihre Kunſt zu beſchützen. Von den vornehmſten Männern des Reiches hatte unter Eliſabeths Regierung jeder ſeine Truppe. Der Schauſpieler erhielt von dem Lord, deſſen Diener (servant) er war, einen Mantel mit dem betreffenden adeligen Wappen; Lohn dagegen nur die einzelnen Male, wenn die Geſellſchaft vor ihrem Herrn ſpielte. Wir müſſen uns alſo Shakeſpeare bis ungefähr zu ſeinem vierzigſten Jahre mit Lord Leiceſters und nach deſſen Tode mit des Lord Oberkammerherrn Wappen auf ſeinem Mantel vorſtellen; von 1604 an, da die Geſellſchaft, der er angehörte, von James zu „Seiner Majeſtät des Königs Dienern“ befördert wurde, vertauſchte er dieſes Wappen auf dem Mantel mit dem königlichen; man fühlt ſich verſucht zu ſagen: die Livree mit der Uniform.

Im Jahre 1574 hatte Eliſabeth Lord Leiceſters Schauſpielertruppe das Recht gegeben, ſzeniſche Vorſtellungen irgend welcher Art zu ihrem und ihrer lieben Untertanen Vergnügen ſowohl in London als auch an jedem anderen Orte in England zu veranſtalten. Aber weder in London noch in anderen Städten wurde dieſes Patent von den Ortsbehörden anerkannt, und in London zwang die feindliche Haltung der Citybehörde die Schauſpieler, ihre Theater außerhalb des Rechtsgebietes dieſer Obrigkeit aufführen zu laſſen. Denn ſpielten ſie in der City, und, wie es anfangs Sitte war,

entweder in den großen Gildesälen oder in den offenen Höfen der Wirtshäuser, so mußten sie einerseits für jede einzelne Vorstellung die Erlaubnis des Lordmayors nachsuchen, andererseits die Hälfte ihrer Einnahme der Stadtkasse überlassen.

Die ruhigen Bewohner Londons sahen es keineswegs mit Befriedigung, wenn ein Theater in der Nähe ihrer Wohnungen errichtet wurde. Das Theater zog eine lärmende, lose, leichtsinnige und leichtfertige Bevölkerung zu sich und nach sich. Es herrschte in seiner Nähe, wenn gespielt werden sollte, ein Gedränge, das in den damaligen engen Straßen allen Verkehr stocken machte, dem Ladenhandel schadete, Prozessionen und Leichenzüge behinderte und stets zu Klagen Veranlassung gab. Wo ein Theater lag, wurden außerdem immer in der Nachbarschaft unzüchtige Häuser eingerichtet. Und dann war ja, trotzdem man am Tage spielte, mit allen Theatern, besonders aber bei den Holzgebäuden mit ihren Strohdächern, eine große Feuersgefahr verbunden.

Doch der Hauptwiderstand gegen die Theater rührte nicht von der Spießbürgerlichkeit bei dem betriebsamen Mittelstande Londons her, sondern von dem nun auftretenden fanatischen Puritanismus. Die Puritaner sind es, die das alte, lustige England tot geschlagen, seine Maispiele, seine volkstümlichen Tänze, seine zahlreichen, ländlichen Volksbelustigungen abgeschafft haben; und sie konnten auch nicht mit Gemütsruhe zusehen, daß das Schauspiel, einstmals eine geistliche Institution, nun zum Tummelplatze der reinen Weltlichkeit wurde.

Was sie gegen die dramatischen Dichter geltend machten, war hauptsächlich der Umstand, daß sie lögen. Für diese Hirne gab es keinen Unterschied zwischen einer Erdichtung und einer Lüge. Gegen die Schauspieler richteten sie die Anklage, daß diese, wenn sie Frauenrollen spielten, in Weiberkleidern aufträten, was in der Bibel (5. Mos. 22, 5) ausdrücklich verboten sei als ein Greuel vor dem Herrn. In diesem Umtauschen des Geschlechtsgepräges sahen sie ein Kennzeichen von unnatürlichen und entwürdigenden Gelüsten, und außerdem beschuldigten sie die Schauspieler, die sie als Gaukler geringschätzten und als Leute, die mit der bürgerlichen Welt auf einem gespannten Fuße standen, verabscheuten, daß sie sich außerhalb der Bühne all den Lastern hingäben, die sie öfters auf den Brettern darstellten.

Darüber kann kein Zweifel herrſchen, daß der Puritanismus bald ſeinen Einfluß auf die Haltung der Citybehörde geltend machte.

Unter dieſen Umſtänden iſt es leicht zu verſtehen, daß die junge Theaterwelt ſich dieſer Obrigkeit zu entziehen beſtrebte und Plätze außerhalb der City, jedoch ſo nahe wie möglich bei der Stadt, aufſuchte. Südlich von der Themſe lag ein Stück Land, das nicht zur Stadt gehörte, ſondern unter dem Biſchof von Wincheſter ſtand, welcher geiſtliche Herr ſich das Terrain ſo einträglich wie möglich zu machen ſuchte, ohne viele Skrupel über deſſen Benutzung. Hier lag der Bärenhof, und hier wurden denn verſchiedene Theater gebaut: The Hope, The Swan, The Rose uſw. Als James Burbages Erben im Jahre 1598 ſich nach einem Prozeſſe genötigt ſahen, das Gebäude The Theatre niederzureißen, führten auch ſie auf dieſem Freihafengebiete der Kunſt aus dem vorhandenen Materiale das berühmte Globetheater auf, das 1599 eingeweiht wurde.

Die Theater waren von zweierlei Art, die ſogenannten privaten und die ſogenannten öffentlichen Theater, deren Gegenſatz lange nicht ganz klar geweſen iſt, da der Unterſchied nicht darin liegt, daß man nur durch Einladung zu den Privattheatern Zutritt erhielt, zu den öffentlichen gegen Bezahlung. Jedes Theater, ob es nun privat oder öffentlich genannt wurde, konnte ein vornehmer Herr mieten, um die Truppe vor ſeinen eingeladenen Gäſten ein Schauſpiel aufführen zu laſſen. Der Gegenſatz war der, daß die Privattheater nach dem Typus der Gilden- oder Rathausſäle eingerichtet waren, in denen man, ehe eigene Theatergebäude vorhanden waren, zuweilen geſpielt hatte, wogegen die öffentlichen Theater den Typus der Wirtshaushöfe zum Vorbilde hatten. Folglich waren die Privattheater vollſtändig überdacht und hatten als die vornehmeren lauter Sitzplätze, auch im Parterre, das hier pit genannt wurde. In dieſen konnte man alſo nicht nur bei Tage, ſondern auch bei künſtlicher Beleuchtung ſpielen. In den öffentlichen Theatern war dagegen, wie in dem alten Griechenlande und noch heutzutage in Tirol, nur die Bühne bedeckt, der Zuſchauerraum lag unter offenem Himmel, und hier konnte man alſo nur bei Tageslicht ſpielen. Aber in Griechenland war die Luft rein und das Klima mild; in Tirol wird nur an ein paar Sommer-

tagen gespielt. Hier spielte man, während Regen und Schnee a die Zuschauer herabfiel, der Nebel sie einhüllte und der Wind ih Kleider erfaßte. Da diese Theater nach dem Vorbilde der alt Wirtshaushöfe eingerichtet waren, wo die Zuschauer teils Ste plätze im Hofe einnahmen, teils auf den an den Etagen des Hau entlanglaufenden, offenen Galerien Platz nahmen, so wurde d Parterre, das hier yard hieß, von dem ärmsten und derbst Publikum, das den Vorstellungen beiwohnte, benutzt, während d Galerien (scaffolds), die in zwei oder drei Etagen an den Wänd entlangliefen, für die Wohlhabenderen beiderlei Geschlechts Sitzplä abgaben.

Wenn in diesen Theatern gespielt wurde, so verkünd man das durch Aufziehen der Fahne an der auf dem Da angebrachten Fahnenstange. Man begann pünktlich drei U und spielte ohne Unterbrechung von Zwischenakten nach d festgesetzten Ordnung in der Regel nur zwei oder drittehc Stunden.

In der Nähe des Globetheaters lag das Bärenhaus, das s durch einen scharfen Geruch bemerkbar machte, ehe man es s Der berühmte Bär Sackerson, der in den Lustigen Weibern v Windsor erwähnt wird, riß sich zuweilen von seiner Kette l und machte Weiber und Kinder, die sich zum Theater begab laut aufschreien.

Billets kannte man nicht, man bezahlte am Eingange ein Penny und erhielt dann Zutritt zu den Stehplätzen; im Thea legte man seine weitere Abgabe in die dargereichte Büchse je n dem Preise für den Platz, den man wünschte; dieser variierte v einem Penny bis zu drittehalb Shilling. Berücksichtigt man, d das Geld damals den achtfachen Wert gegen den jetzigen ha so war der Preis für die besseren Plätze ziemlich hoch. D Wohlhabendsten zahlten also für ihren Platz in den zu beid Seiten der Bühne gelegenen Proszeniumsloge gegen achtzehn Mc In der oberen Proszeniumsloge rechts saß im Globetheater d Orchester, zehn Mann stark, das größte Londons, Lautenspiel Hoboisten, Trompeter und Paukenschläger, ausgezeichnete Leute ihrem Fache.

Die feinsten Plätze, zu denen man durch das Ankleideha der Schauspieler, nicht durch den allgemeinen Eingang, gelanc

waren auf der Bühne selbst angebracht. Dort saßen die Amateure, die vornehmen Beschützer des Theaters, ein Essex, ein Southampton, ein Pembroke, ein Rutland; dort nahmen Snobs, Wichtigtuer und Stutzer auf Stühlen oder Taburetten Platz; waren nicht Sitze genug da, so streckte man sich auf seinem Mantel aus (wie Bracchiano in Webſters Weißer Teufelin) auf dem Boden der mit Tannenzweigen bestreuten Bühne. Dort saßen auch die Nebenbuhler des Verfassers, die dramatischen Dichter, welche Freiplätze hatten, dort saßen endlich die schlimmen von den Buchhändlern ausgesandten Stenographen, die unter dem Vorwande, kritische Notizen zu machen, im geheimen den Dialog aufzeichneten, diese Männer, die den Schauspielern eine Pest und den Dichtern in der Regel eine Sorge waren, denen es aber die Nachwelt wahrscheinlich verdankt, daß manches nun erhaltene Schauspiel nicht verloren ging.

Alle diese Notabilitäten auf der Bühne sprechen halblaut miteinander und lassen sich von den Theaterdienern Getränke und Feuer für ihre Pfeifen bringen, während die Schauspieler Mühe haben, zwischen ihnen hindurch zu manövrieren, was ja der Illusion wenig frommt, sie aber doch nicht sonderlich beeinträchtigt.

Denn man läßt sich nicht stören und verlangt kein vom Maschinenmeister zuwege gebrachtes Blendwerk. Bewegliche Kulissen kannte man nicht vor dem Jahre 1600. Die Wände der Bühne waren entweder ganz nackt, so daß man im Hintergrunde deutlich die zum Hause der Schauspieler führenden Holztüren sah, und dann wurde — falls die Szene ein freies Feld darstellte — ein einzelner Mann oder ein ganzes römisches Heer vom siegreichen Feinde einfach zur Tür hinausgedrängt — oder die Wände waren mit freihängenden Tapeten bedeckt; wenn ein Trauerspiel aufgeführt wurde, war die Decke in der Regel schwarz ausgeschlagen, blau dagegen bei Lustspielen.

Die Bühne hatte wie das antike Theater einige grobe Maschinen, um die Personen zu heben und zu senken, ferner eine Falltür im Fußboden, und hie und da eine Luke, die sich zur Decke des Theaters emporheben ließ. Kurz vor Shakespeares Zeit wandte man gröbere Effektmittel an. In religiösen und allegorischen Dramen stellte man z. B. den Schlund der Hölle als eine ungeheure auf Kanevas gemalte Fratze dar, mit funkelnden Augen und einer mächtigen

9*

roten Naſe, mit beweglichen Kinnbacken und großen Zähnen; wenn dieſe ſich auftaten, ſo ſah man Flammen darin, vermutlich weil man Pechfackeln dahinter hielt. Zur Theatergarderobe gehörte damals zum Gebrauch bei der Aufführung des Schöpfungsmyſteriums eine rotgefärbte Rippe (a rybbe colleryd red). Jetzt benutzte man faſt nichts der Art. Erſt Inigo Jones verfertigte für die Hoffeſtlichkeiten Kuliſſen und Dekorationen. Die volkstümlichen Theater beſaßen gewiß während all der Zeit, wo Shakeſpeare mit der Bühne zu tun hatte, keine derartigen Hilfsmittel.

Man hatte ſie nicht nötig, um die Illuſion hervorzurufen; augenblicklich war man bei der Sache. Man ſah das, was man nach dem Willen des Dichters ſehen ſollte — wie ein Kind das ſieht, was man es ſehen machen will, wie mit Puppen ſpielende Kinder einander dahin bringen, Auftritte aus dem Menſchenleben zu ſehen. Denn die Zuſchauer waren Kinder an Friſche, Kinder an Einbildungskraft. War auf einer der Bühnentüren ein Zettel angebracht, worauf mit großen Buchſtaben Paris oder Venedig ſtand, ſo fühlten die Zuſchauer ſich nach dieſem fremden Orte verſetzt. Oder Prologus teilte ihnen mit, wo man ſich befände. Die klaſſiſch Gebildeten, die an der Ortseinheit eines Schauſpiels feſthielten, nahmen Ärgernis an dem beſtändigen Szenenwechſel und an der ganzen, kümmerlichen Ausſtattung. Philipp Sidney verſpottet in ſeiner Apology for Poetry um das Jahr 1583 die Schauſpiele, „wo man auf der einen Seite Aſien, auf der anderen Afrika hat, und wo der Schauſpieler bei ſeinem Erſcheinen immer damit beginnen muß, zu ſagen, wo er ſich befindet, da man ſonſt das Stück nicht verſtehen würde.“

Und doch war das bereitwillige Entgegenkommen des volkstümlichen Publikums unbedingt ein Glück für das junge, engliſche Theater. Machte jemand eine Bewegung, als ob er Blumen pflückte, ſo war die Bühne ein Garten — wie z. B. in Heinrich VI., wo der Urſprung der beiden Parteien, der weißen und der roten Roſe, dargeſtellt wird. Sprach jemand, als ſtände er bei Sturm und gewaltigem Seegang auf einem Schiffe, ſo war die Bühne ein Verdeck — wie in der berühmten Szene in Perikles (III, 2). Shakeſpeare, der es alſo verſtand, ſich dieſe Genügſamkeit des Publikums zunutze zu machen und täuſchende, ſzeniſche Ausſtattung zu entbehren, ſcherzte nichtsdeſtoweniger, wie wir geſehen

haben, im Sommernachtstraume über die Ärmlichkeit des Apparates (besonders wohl bei den Provinzbühnen), und im Prologe zu seinem Heinrich V. bedauert und entschuldigt er die Enge des Platzes und die Kargheit der Mittel:

Doch verzeiht, ihr Teuren,
Den schwunglos seichten Geistern, die 's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf. Diese Hahnengrube,
Faßt sie die Ebnen Frankreichs? stopft man wohl
In dieses O von Holz die Helme nur,
Wovor bei Azincourt die Luft erbebt!
O, so verzeiht! weil ja im engen Raum
Ein krummer Zug für Millionen zeugt,
Und laßt uns, Nullen dieser großen Summe,
Auf eure einbildsamen Kräfte wirken.
Denkt euch im Gürtel dieser Mauern nun
Zwei mächt'ge Monarchien eingeschlossen . . .

Diese Reiche waren also eingefaßt in einem Rahmen von jungen Aristokraten, Kunstkennern und theatertollen Modejunkern, die mit den in Weiberkleidern auftretenden Jünglingen scherzten, die Stickereien der Kostüme befühlten, aus ihren Tonpfeifen rauchten und zusahen.

Ein Vorhang, der nicht in die Höhe ging, sondern nach beiden Seiten zurückgezogen wurde, trennte die Bühne vom Zuschauerplatze.

1888 fand K. Gaedertz die einzige, bis jetzt bekannte Zeichnung von dem Inneren eines Elisabethschen Theaters in der Universitätsbibliothek zu Utrecht, eine Skizze des Swantheaters, die im Jahre 1596 von einem gelehrten Holländer Jan de Witt entworfen wurde. Die Bühne, die auf starken Balken ruht, hat kein anderes Zubehör als eine Bank, auf der einer der Schauspieler sitzt. Den Hintergrund bildet das Ankleidehaus, in das zwei Türen führen, und das oben einen offenen aber überdachten Balkon hat, der bald von den Schauspielern, bald von den Zuschauern benutzt werden konnte. Auf dem Dache des Ankleidehauses erhebt sich eine Bodenetage, auf deren Zinne eine Fahne mit einem gestickten Schwane im Winde flattert, und in deren geöffneter Tür ein Trompeter steht, der irgend ein Signal gibt. Die Form des Theaters ist länglich, und drei Etagen mit

Sitzplätzen umgeben es, während das Parterre nur Stehplätze abgibt.

Der Balkon am Ankleidegebäude entspricht hier dem, was in anderen, besser eingerichteten Theatern die innere Bühne war. Denn in ihnen gab es eine kleine, innere Bühne, die von großem Nutzen war und bis zu einem gewissen Grade den großen Ausstattungsapparat späterer Zeiten überflüssig machte. Tieck, der in seinem Unwillen gegen die moderne Bühneneinrichtung und in seiner Begeisterung für die primitive Anordnungsweise der Shakespeareschen Zeit wohl weiter gegangen ist als irgend ein anderer Theaterkundiger, hat in seiner Novelle Der junge Tischlermeister letztere sorgfältig zu rekonstruieren versucht.

Mitten auf der tiefen Bühne erhoben sich seiner Ansicht nach zwei zehn Fuß hohe Säulen, die einen Altan trugen. Diese Säulen standen bei drei breiten Treppenstufen, die vom Proszenium in den inneren Bühnenraum führten, der zuweilen mit einem Vorhang zugedeckt, zuweilen auch offen war. Je nach den Umständen stellte dieser eine Höhle, ein Zimmer, eine Laube, ein Grabgewölbe usw. dar. Hier ist im Macbeth die Tafel, wo Banquos Geist sich zeigt. Hier wird Desdemona in ihrem Bette erwürgt. Hier wird in Hamlet die Tragödie gespielt. Hier werden dem Gloster die Augen ausgerissen. Oben auf dem Altan stand Julia, wenn sie Romeo erwartete, und Schlau, wenn er dem Schauspiel Der Widerspenstigen Zähmung zusah. Und wenn man die Belagerung einer Stadt aufführte, so erschienen die Verteidiger auf diesem Altane, um mit den Feinden zu parlamentieren, die dann den Vordergrund einnahmen.

Wahrscheinlich führten zu beiden Seiten ziemlich breite Stufen zum Altan hinauf. Hier saßen die Ratsversammlungen und Höfe, und mit wenigen Gestalten war die Bühne einigermaßen angefüllt, weil der Raum nach allen Seiten so begrenzt war. Diese Treppen erstieg Macbeth und in den Lustigen Weibern Falstaff. An die Säulen lehnten sich die Schwermütigen oder Grübelnden. Überhaupt war da eine Möglichkeit zu wirkungsvoller Gruppierung der Personen, ungefähr wie in Raphaels Schule von Athen. Keiner der Auftretenden deckte den anderen, und rechts und links auf dem Proszenium konnten Gruppen stehen, ohne daß es als unwahrscheinlich auffiel, wenn sie einander nicht bemerkten.

Das einzige, worauf man bei der Ausſtattung der Bühne Geld verwandte, waren die Anzüge der Schauſpieler. Hierfür wurden ſo große Summen ausgegeben, daß die Puritaner dieſe Verſchwendung dem Theater ganz beſonders zur Laſt legten. Henslowe erwähnt in ſeinem Tagebuche eine Ausgabe von 4 Pfund 14 Schilling für ein paar Beinkleider, von 16 Pfund für einen Samtmantel; ja man weiß, daß ein berühmter Schauſpieler einmal 20 Pfund 10 Schilling für einen Mantel bezahlte. In einem Inventarium über die Habſeligkeiten der Truppe des Lord Admirals aus dem Jahre 1599 findet man eine Menge von prachtvollen Anzügen aufgezählt: zum Beiſpiel „ein paar fleiſchfarbige, goldgeſtickte Beinkleider von venetianiſcher Seide“ und „einen Rock von orangenfarbiger Seide mit Goldſtickerei“. Die Summen, die für dieſe Koſtüme ausgegeben wurden, ſtehen in einem ſchreienden Mißverhältnis zu dem ſpärlichen Honorar für den Dichter. Dieſer bekam vor dem Jahre 1600 in der Regel nicht mehr als fünf bis ſechs Pfund für ein Schauſpiel, alſo nicht viel mehr, als was für die Beinkleider des Schauſpielers bezahlt wurde, der einen Prinzen oder einen König zu ſpielen hatte.

In den Logen ſaßen die feineren Leute, Offiziere und Citykaufleute, die zuweilen ihre Frauen mitnahmen, doch trugen dieſe dann ſtets Seiden- oder Sammetmasken vor dem Geſichte, teils zum Schutze gegen die Sonne und die Luft, teils um ungeſehen erröten oder nicht erröten zu können bei den dreiſten, oft leichtfertigen Dingen, die auf der Bühne geſagt wurden. Die Maske wurde damals vom ſchönen Geſchlechte ebenſo häufig benutzt wie heutzutage der Schleier. In den vorderſten Reihen des heutigen erſten Ranges ſaßen die Schönheiten, die ſich keineswegs zu verbergen wünſchten, oder doch höchſtens um hinter der Maske, wie in ſpäteren Zeiten hinter dem Fächer, zu kokettieren. Das waren die unterhaltenen Freundinnen vornehmer Herren und andere geputzte Dämchen, die, um Bekanntſchaften zu machen, das Theater beſuchten. Hinter ihnen ſaßen die ordentlichen Bürgersleute. Auf der Galerie aber über ihnen hatte ein gewöhnlicheres Publikum ſeinen Platz: Matroſen, Handwerker, Soldaten und berüchtigte Frauenzimmer der niedrigſten Klaſſe.

Auf der Bühne traten niemals Frauen auf.

Das Publikum des Parterres mit seiner Roheit war der Schrecken der Bühne. Im Parterre mußten alle stehen, und hier standen Kohlenträger und Handlanger, Werftarbeiter, Dienstleute und Müßige. Sie hatten sich bei umherwandernden Verkäufern von Speisen und Getränken mit Würsten und Bier, Äpfeln und Nüssen versehen; sie aßen und tranken, zogen Bierflaschen auf, rauchten Tabak, prügelten sich, und wenn sie unzufrieden waren, warfen sie nicht selten den Schauspielern Speisereste, ja selbst Steine an den Kopf; zuweilen fingen sie sogar Händel und Schlägereien mit den feinen Herren auf der Bühne an, so daß die Vorstellung unterbrochen und das Gebäude geschlossen werden mußte. Hinten im Parterre stand der große, offene Behälter, der der allgemeinen Notdurft diente und dessen Entfernung den leitenden Schauspielern trotz wiederholter Versuche nicht gelingen wollte. Wenn der Gestank zu arg wurde, so brannte man Wacholder, um ihn zu bewältigen.

Übrigens ließ das Publikum selbst im Theater ein Strafgericht ergehen. Es gab dort keine Polizei. Von Zeit zu Zeit wurde im Gedränge ein Taschendieb ertappt und an einen Pfahl gebunden, der in einer Ecke des Proszeniums an dem die Bühne von dem Zuschauerraume trennenden Geländer stand.

Der Beginn der Vorstellung wurde durch drei Trompetenstöße angekündigt. Der Schauspieler, der den Prolog sprach, trug einen langen Mantel und einen Lorbeerkranz auf dem Kopfe, wahrscheinlich weil ursprünglich der Dichter selbst den Prolog herzusagen pflegte. Nach dem Schauspiel tanzte der Clown einen Jig. d. h. einen hüpfenden Tanz, bei dem er einige lustige Reime sang, die er mit der Handtrommel und der Flöte begleitete. Der Epilog bestand aus einem Gebet für die Königin, oder er endete mit einem Gebet für die Königin, das alle Schauspieler kniend anhörten.

Elisabeth selbst und ihr Hof besuchten diese Theater nicht. Es gab dort keine königliche Loge, und das Publikum war zu gemischt. Dagegen konnte die Königin, ohne sich etwas zu vergeben, die Schauspieler zu sich kommen lassen, und wir wissen, daß die Truppe des Lord Kammerherrn, der Shakespeare angehörte, häufig Schauspiele vor ihr aufführen mußte, und zwar meist an Festtagen: Weihnachten, Heilige drei Könige usw. Sicher ist, daß Shakespeare in zwei Komödien mitspielte, die um Weihnachten 1594

in Greenwich Palace vor Elisabeth aufgeführt wurden. Er wird hier mit den vorzüglichsten Schauspielern Burbage und Kemp zusammen genannt.

Für solche Vorstellungen zahlte Elisabeth 20 Nobel an Honorar, und außerdem 10 Nobel als Gratiale, also im ganzen 10 Pfund.

Da die Königin sich indessen nicht damit begnügen wollte, nur dann und wann bei einem Schauspiele zugegen zu sein, so schaffte sie sich ihre eigenen Truppen, die sogenannten Kindertruppen an, die aus den Chorknaben der königlichen Kapellen gebildet wurden, deren Gesangschulen sich zu einer Art von dramatischen Vorbildungsschulen entwickelten. Diese halberwachsenen Knaben, die ja unter anderem zur Ausführung von Frauenrollen sehr wohl geeignet waren, standen sowohl bei Hofe als auch bei dem großen Publikum in sehr hoher Gunst, und wir wissen, daß eine dieser Gesellschaften, die aus der Chorschule der St. Pauls-kirche hervorgegangen war, eine Zeitlang auf dem Blackfriars-theater Shakespeares Truppe eine sehr ernstliche Konkurrenz machte, da ja der Dichter im Hamlet so bitter und schmerzlich über sie klagt.

Hamlet

Genießen die Schauspieler noch dieselbe Achtung wie damals, da ich in der Stadt war? Besucht man das Theater ebenso sehr?

Rosenkranz

Nein, freilich nicht.

Hamlet

Wie kommt das? Werden sie rostig?

Rosenkranz

Nein, ihre Bemühungen halten den gewohnten Schritt; aber es hat sich da eine Brut von Kindern aufgefunden, kleine Nestlinge, Herr, die immer über das Gespräch hinausschreien und höchst grausamlich dafür beklatscht werden. Diese sind jetzt Mode und beschnattern die gemeinen Theater, so nennen sie die anderen.

. . . . . .

Hamlet

Trugen die Kinder den Sieg davon?

Rosenkranz

Allerdings, gnädiger Herr, den Herkules und seine Last obendrein.*)

*) Auf dem Dache des Globetheaters stand ein Herkules mit einem Globus auf der Schulter.

Die Anzahl der Schauspieler bei einer Truppe war nicht groß; die meisten Truppen hatten acht oder zehn, wohl keine mehr als zwölf Mitglieder. Die Schauspieler gehörten verschiedenen Klassen an. Die niedrigste bestand aus den sogenannten hirelings, gemieteten Kräften, die von den anderen Schauspielern, denen sie eine Art von Dienern waren, ihren Lohn erhielten; sie traten als Statisten oder in kleineren Rollen auf, hatten aber mit der Leitung des Theaters nichts zu schaffen. Die eigentlichen Schauspieler waren ferner verschieden gestellt, je nachdem, ob sie nur in ihrer Eigenschaft als Schauspieler oder außerdem als Mitinhaber des Theaters an den Einnahmen des Abends Anteil hatten. Es gab keinen Direktor. Die Schauspieler bestimmten selbst, welche Stücke aufgeführt werden sollten, sie verteilten die Rollen und auch die Einnahmen unter die dazu berechtigten nach den im voraus festgestellten Regeln. Natürlicherweise standen sie sich am besten, wenn sie zugleich Aktionäre waren. Denn die Hälfte der ganzen Einnahme kam den Aktionären zu, die ja auch das Geld für die Kostüme und die Honorare aufbringen mußten.

Daß Shakespeare verhältnismäßig zeitig zu einem gewissen Wohlstand gelangte, läßt sich nur dadurch erklären, daß er zugleich Schauspieler und Dichter war und wohl auch schon nach kurzer Zeit Aktionär wurde, so daß er also in dieser dreifachen Eigenschaft aus den Einnahmen des Theaters seinen Anteil erhielt.

Als Schauspieler stand er nicht in der allerersten Reihe. Und das ist ein Glück, da er sonst wohl zum Schreiben nur wenig Zeit übrig gehabt hätte. Die Rollen, die er gespielt hat, scheinen würdige, ernsthafte Rollen zweiten Ranges gewesen zu sein; er war nicht berufen, als komischer Schauspieler aufzutreten. Wir wissen, daß er in seinem Hamlet die Rolle des Geistes spielte, die zwar nicht umfangreich ist, deren gute Darstellung aber eine außerordentliche Bedeutung hat. Er scheint den alten Diener Adam in Wie es euch gefällt gespielt zu haben, und in Ben Jonsons Every man in his humour hat er ziemlich sicher die Rolle des alten Knowell gespielt, in dessen Kostüm er vielleicht auf Droeshouts bekanntem Porträt in der ersten Folioausgabe abgebildet ist. Einer Überlieferung zufolge soll er seinen Heinrich IV. bei Hofe gespielt haben, und da die Königin bei dieser Gelegenheit über die Bühne gehend als Zeichen ihrer Gunst

einen Handſchuh fallen ließ, ſoll er ihr dieſen mit den Worten überreicht haben:

Wir halten ein in unſerm hohen Streben
Um aufzuheben unſrer Nichte Handſchuh.

In allen Verzeichniſſen über die Schauſpieler, die zu ſeiner Truppe gehörten, wird er mit den erſten und angeſehenſten zuſammen genannt.

Zu all dem Wunderbaren, was uns bei Shakeſpeares Genie in Erſtaunen ſetzt, gehört auch der Umſtand, daß er, der vormittags Proben und in der Regel von drei Uhr an Theaterdienſt hatte, der fernerhin zahlreiche Theaterſtücke durchſah, korrigierte, annahm und verwarf und öfters ſeine Abende im Mermaidklub oder im Wirtshauſe verbrachte — trotzdem Zeit gefunden hat, achtzehn Jahre hintereinander jährlich ein paar Dramen zu ſchreiben, und zwar Dramen wie die ſeinen.

Das kann man überhaupt nur verſtehen, wenn man bedenkt, daß die Jahre von 1557 bis 1616 den Zeitpunkt bezeichnen, an dem in England ein ungeheurer Strom von literariſcher Produktion in die dramatiſche Kunſt hineinflutete, trotzdem es damals auch vierzig bedeutende und zweihundertdreiunddreißig mittelmäßige engliſche Dichter gab, die Sammlungen von lyriſchen oder epiſchen Gedichten veröffentlichten. Ein begabter Engländer war zu Eliſabeths Zeit imſtande, ein leidliches Schauſpiel zu ſchreiben, wie jeder zweite Grieche zu Perikles Zeit imſtande war, eine leidliche Statue zu formen, oder wie jeder moderne Europäer heutzutage imſtande iſt, einen leidlichen Zeitungsartikel zu ſchreiben. Die damaligen Engländer waren geborene Dramatiker, wie die Griechen geborene Bildhauer und die bedauernswerten Menſchen der Gegenwart geborene Journaliſten. Der Grieche hatte den angeborenen Formenſinn, die beſtändige Gelegenheit zur Beobachtung des nackten menſchlichen Körpers und die Begeiſterung für deſſen Schönheit. Sah er in der Paläſtra einen Jüngling turnen, ſo bekam er hunderterlei Eindrücke und ebenſoviele Einfälle über das Muskelſpiel des nackten Beins. Der moderne Europäer hat ein wenig Herrſchaft über die Sprache, er hat die Gewohnheit zu räſonnieren, die Fähigkeit, Gedanken und Begebenheiten verſtändlich zu machen, endlich eine ungeheure Zeitungsbeleſenheit, und alles das erzeugt

wieder neue Zeitungsartikel. Der damalige Engländer hatte ein offenes Auge für menschliche Schicksale und für die Leidenschaften, die nach dem Sturze des Katholizismus und vor dem Siege des Puritanismus mit der kurz dauernden Freiheit der Renaissance sich herumtummelten. Er war gewohnt, zu sehen, wie die Menschen ihren Instinkten bis zum Äußersten gehorchten, wie sie nur ihrem eigenen Kopfe folgten und nicht selten ihren Kopf dafür verloren. Die hohe Kultur des Zeitalters schloß Wildheit nicht aus, und diese Wildheit veranlaßte dramatische Umschläge der Schicksale. Der Weg vom Herrscherſitze bis zum Schafotte war kurz. (Man bedenke das Los der Frauen von Heinrich VIII., die Hinrichtung Anna Boleyns und Catharina Howards, Maria Stuarts Schicksal, den Henkertod einiger von Elisabeths großen Liebhabern, eines Essex, eines Raleigh.) Bilder vom höchsten Lebensgenuß und Bilder von Untergang und gewaltsamem Tod hatte der damalige Engländer stets vor Augen. Das Leben selbst war dramatisch, wie in Griechenland plastisch und heutzutage journalistisch, tagesphotographisch: vergeblich danach strebend, konturlose Tagesbegebenheiten und Tagesgedanken festzuhalten.

Ein dramatischer Dichter mußte zu jener Zeit, gerade wie heute ein Journalist, viel Rücksicht auf sein Publikum nehmen. Alle damaligen geistigen Kämpfe wurden sechzig Jahre hindurch auf der Bühne wie heutzutage in der Presse ausgefochten. Und in dramatischer Form entfalteten die Dichter untereinander leidenschaftliche Kontroverse. (Rosenkranz sagt hierüber zu Hamlet: Eine Zeitlang war kein Geld mit einem Stücke zu gewinnen, wenn Dichter und Schauspieler sich nicht darin mit ihren Gegnern herumzausten.) Die Blütezeit des Theaters in England dauerte wie die der Malkunst in Holland nur kurze Zeit. Aber das Schauspiel war, solange diese Blüte dauerte, die herrschende britische Geistes- und Kunstform und wurde folglich von einem großen Publikum getragen.

Shakespeare hat niemals ein Lesedrama geschrieben, oder auch nur daran denken können, so etwas zu schreiben; er hatte als Schauspieler und Theaterdichter, wenn er schrieb, stets die Bühne vor Augen, und was er dichtete, brauchte auch nie auf die Aufführung zu warten, sondern nahm unmittelbar szenische Form an. Wenn er denn auch, wie alle schöpferischen Geister, vor allen

Dingen darauf ausging, sich selbst durch seine Werke zu befriedigen, so mußte er doch notwendigerweise stets die vor Augen haben, an die das Schauspiel sich richtete. Er war geradezu genötigt, auf den gemeinen Mann Rücksicht zu nehmen. Dieser war damals zwar kein schlechtes Publikum, aber ein Publikum, das amüsiert werden wollte und den strengen Ernst und hohen Flug nicht allzulange hintereinander ertragen konnte. Zugunsten des schlichten Mannes wechseln daher in den Schauspielen die feierlichen oder feinen Szenen mit den burlesken ab. Zugunsten des gemeinen Mannes tritt der Clown beinahe wie jetzt im Zirkus in den Pausen der Handlung auf, ja die Ruhepunkte, die heute durch das Herunterlassen des Vorhanges zwischen den Aufzügen bezeichnet werden, wurden in jener Zeit durch ein Gespräch angedeutet, wie jenes zwischen Peter und den Musikanten in Romeo und Julia, das nichts sagen will, als daß der Aufzug nun zu Ende sei.

Übrigens hat Shakespeare nicht für den gemeinen Mann geschrieben. Er hatte keine Achtung vor dem Urteile der Menge. Hamlet sagt zu dem Schauspieler:

> Ich hörte dich einmal mir eine Szene vortragen — aber sie ist niemals aufgeführt oder, wenn es geschah, nicht mehr als einmal, denn ich erinnere mich, das Stück gefiel der Million nicht, es war Kaviar für das Volk. Aber es war, wie ich es nahm und andere, deren Urteil in solchen Dingen den Rang über dem meinigen behauptete, ein vortreffliches Stück . . . . .

Der ganze Shakespeare liegt in dem Worte: es gefiel der Million nicht.

So wie Shakespeare das englische Schauspiel ausformte, wandte er sich also in erster Reihe an die Besten. Die Besten aber waren seine und des Theaters junge, vornehme Gönner, denen er persönlich einen großen Teil seiner Bildung, beinahe sein ganzes Ansehen und außerdem den Einblick verdankte, den er in das Gemüt vornehm denkender Menschen bekommen hatte.

Ein junger englischer Lord der damaligen Zeit war eines der edelsten Produkte der Menschheit, ein Mittelding zwischen einem Apollo von Belvedere und einem preisgekrönten Hengste in Menschengestalt; er fühlte sich ebensosehr als Mann der Tat wie als Künstler.

Wir sahen, wie früh Shakespeare Essex, den Mächtigsten der Mächtigen vor seinem Falle, gekannt haben muß. Er hat den

Sommernachtstraum zu seiner Hochzeit geschrieben. Und wir sehen, daß der Prolog zum fünften Aufzuge von Heinrich V. eine Artigkeit gegen ihn enthält. Es heißt hier, daß England den siegreichen König empfängt:

> Wie, sei's ein kleinres, doch ein liebend Gleichnis,
> Wenn jetzt der Feldherr unsrer gnäd'gen Königin,
> Wie bald geschehen mag, von Irland käme
> Und brächt' Empörung auf dem Schwert gespießt.

Auch haben wir gesehen, wie früh er mit dem jungen Grafen Southampton, dem er die beiden einzigen von ihm selbst herausgegebenen Bücher widmete, innig verbunden war.

Von jungen Aristokraten wie diesen hat Shakespeare sich seinen aristokratischen Blick auf den Gang der Geschichte geholt. Und wie hätte es anders sein können. Ein großer Teil des Bürgerstandes war ihm feindlich gesinnt, verschloß sich vor ihm und verachtete seinen Stand; die Geistlichkeit verdammte und verfolgte ihn; der gemeine Mann war in seinen Augen ohne Urteilskraft. Er fand überhaupt keinen Gefallen an seinen bürgerlichen Zeitgenossen. Wir sehen, wie er im Gegensatze zu zahlreichen damaligen Dichtern sich der Wiedergabe des zeitgenössischen bürgerlichen Lebens vollständig entschlägt. Diese Art von Wirklichkeitstreue ist ihm fremd, ja, so fremd, daß ihm Schaden daraus erwächst. In seinen letzten, künstlerisch wirksamen Jahren wird er der zeitgenössischen Ansicht nach von den Realisten der Zeit überflügelt.

Seine Helden sind Fürsten und Edelleute, Englands Könige und Barone; bei ihm sind diese immer die Schöpfer der Geschichte, von der er überhaupt eine heroisch-naive Vorstellung gehabt hat. In den Kriegen, die er darstellt, gibt immer der einzelne Heerführer und Held den Ausschlag. Heinrich V. ist es, der bei Azincourt siegt, gerade so wie bei Homer Achilles vor Troja der Sieger ist. Und doch kam es in jenen Kriegen allein auf das Fußvolk an; die 10000 englischen Bogenschützen waren es, die in einem Heer von 11000—12000 Mann bei Azincourt gegen 50000 Franzosen siegten; sie verloren 1600 Mann, die Franzosen 10000. Shakespeare hat sicher kein Verständnis dafür gehabt, daß unter Elisabeths Regierung die Erhebung und der Unternehmungsgeist des Bürgerstandes die Machtstellung Englands verursachten.

Er betrachtete ſeine Zeitgenoſſen mit dem Blicke, der bei dem Manne ſich finden mußte, der in jungen, reich ausgeſtatteten, fürſtlichen Edelleuten den Ausbund der Menſchheit, die Schutzgeiſter alles höheren Strebens, die Urheber aller Großtaten ſah. Und er ſah mit ſeiner notwendigerweiſe nur geringen hiſtoriſchen Bildung Roms wie Englands alte Zeiten in demſelben Lichte wie ſeine eigene Zeit.

Das verſpürt man ſchon im zweiten Teile von Heinrich VI. Man beachte die Schilderung von Cades Aufruhr (IV, 2). Hier finden ſich ein paar unvergeßliche Seiten:

Cade

Seid alſo brav, denn euer Anführer iſt brav und gelobt euch Abſtellnng der Mißbräuche. Sieben Sechſerbrote ſollen künftig in England für einen Groſchen verkauft werden; die dreireifige Kanne ſoll zehn Reifen halten, und ich will es für Hochverrat erklären, Dünnbier zu trinken. Das ganze Reich ſollen alle insgemein haben; in Cheapſide ſoll auch mein Klepper auf die Weide gehen. Und wenn ich König bin, wie ich denn bald König ſein werde —

Alle

Gott erhalte Eure Majeſtät!

Cade

Ich danke euch, liebe Leute! — ſo ſoll es kein Geld mehr geben; alle ſollen auf meine Rechnung eſſen und trinken, ich will ſie alle in eine Livree kleiden, damit ſie ſich als Brüder vertragen und mich als ihren Herrn ehren.

Märten

Das erſte, was wir tun müſſen, iſt, daß wir alle Rechtsgelehrte umbringen.

Cade

Ja, das gedenk' ich auch zu tun. Iſt es nicht ein erbarmungswürdig Ding, daß aus der Haut eines unſchuldigen Lammes Pergament gemacht wird? Daß Pergament, wenn es bekritzelt iſt, einen Menſchen zugrunde richten kann?

. . . . . .

(Es kommen Leute, die den Schreiber von Chatham vorführen.)

Nun was gibt's? Wen habt ihr da?

Smith

Den Schreiber von Chatham; er kann leſen und ſchreiben und rechnen.

Cade

O abſcheulich!

Smith

Wir ertappten ihn dabei, daß er den Jungen ihre Exempel durchſah.

Cade

Das ist mir ein Böſewicht!

Smith

Er hat ein Buch in der Taſche, da ſind rote Buchſtaben drin.

Cade

Dann iſt er gewiß ein Beſchwörer.

Märten

Ja, er kann auch Verſchreibungen machen und Kanzleiſchrift ſchreiben.

Cade

Es tut mir leid: der Mann iſt, bei meiner Ehre, ein hübſcher Mann; wenn ich ihn nicht ſchuldig finde, ſo ſoll er nicht ſterben. — Komm her, Burſch, ich muß dich verhören. Wie iſt dein Name?

Schreiber

Emanuel.

Märten

Das pflegen ſie an die Spitze der offenen Sendſchreiben zu ſetzen. 's wird Euch ſchlimm ergehen.

Cade

Laßt mich allein machen. Pflegſt du deinen Namen auszuſchreiben, oder haſt du ein Zeichen dafür, wie ein ehrlicher, ſchlichter Mann?

Schreiber

Gott ſei Dank, Herr, ich bin ſo gut erzogen, daß ich meinen Namen ſchreiben kann.

Alle

Er hat bekannt: fort mit ihm! Er iſt ein Schelm und ein Verräter.

Cade

Fort mit ihm, ſage ich! Hängt ihn mit ſeiner Feder und ſeinem Tintenfaß um den Hals.

Das Merkwürdige und Lehrreiche bei dieſen glänzenden Szenen iſt der Umſtand, daß Shakeſpeare hier, ganz gegen ſeine Gewohnheit, von ſeiner Quelle abweicht. Bei Holinſhed treten Jack Cade und ſeine Leute durchaus nicht wie in Shakeſpeares Drama als verrückte Calibane auf. Sie klagen tatſächlich darüber, daß der König ſeine Einnahmen verſchenke und von den Steuern anſtatt von den Domänen lebe, ferner beſchweren ſie ſich über mancherlei Mißbräuche bei der Handhabung der Geſetze und bei der Einforderung der Abgaben. Einen beſonders auffallenden Gegenſatz

zu ihrem Auftreten im Drama bildet Artikel III ihrer Klageschrift, der geltend macht, daß Lords von königlichem Blute (vermutlich ist York gemeint) aus dem täglichen Kreise des Königs entfernt würden, während man Männer von gemeiner Herkunft befördere, die die Ohren des Königs den Klagen des Landes verschlössen und die Begünstigungen nicht nach dem Gesetze, sondern gegen Geschenke und Gaben austeilten. Außerdem klagen sie über Einschränkungen in der Freiheit der Wahlen, benehmen sich mit anderen Worten ganz verfassungstreu und gemäßigt. Endlich geht durch die ganze Klageschrift ein rein national-englischer Unwille über den Verlust von Normandie, Gascogne, Aquitanien, Anjou und Maine.

Aber einen Jack Cade an der Spitze einer derartigen Volksbewegung zu malen, das würde Shakespeare gelangweilt haben. Für derartiges, wie überhaupt für irgend etwas Konstitutionelles oder Parlamentarisches fehlt ihm der Sinn. Um für die Bewegung, die er schildert, Farben zu bekommen, sucht er in Stows St. Albanschronik die Darstellung von den Aufständen Wat Tylers und Jack Straws unter Richard II., zwei durch religiösen Fanatismus verstärkten Ausbrüchen wilder kommunistischer Leidenschaft, auf. Dieser Chronik entnimmt er, größtenteils wörtlich, die Repliken der Rebellen. Denn unter diesen Aufständen wurden wirklich alle Juristen und Geschworenen, deren man habhaft wurde, geköpft und alle Register und Aktenstücke verbrannt, damit die Gutsbesitzer in Zukunft keine Mittel in Händen hätten, ihre Rechte geltend zu machen.

Weil nun in Shakespeare von Anfang an diese Verachtung der Urteilskraft des großen Haufens, diese antidemokratische Leidenschaft vorhanden ist, sucht er unwillkürlich stets neue Beweise für ihre Berechtigung, stets neue Zeugnisse für ihre Wahrheit; und deshalb formt er die Tatsachen um, wo sie ihm nicht passen, und zwar nach dem Muster von anderen Tatsachen, die mit dieser seiner Grundanschauung sich in Übereinstimmung befinden.

XVI.

Vom Herbste 1592 bis zum Sommer 1593 waren alle Theater in London geschlossen. Die Pest, diese fürchterliche Geißel, von der England so lange verschont geblieben war, raste in der Haupt-

stadt. Es konnten nicht einmal Gerichtssitzungen in London abgehalten werden. Um Weihnachten 1592 leistete die Königin Verzicht darauf, bei Hofe Schauspiele aufführen zu lassen, und der Staatsrat hatte schon früher ein Verbot gegen alle öffentlichen Theateraufführungen erlassen, weil, wie es sehr vernünftig hieß — „angesteckte Personen nach längerer Abgeschlossenheit und noch ehe sie sich vollständig erholt haben, sich nach Vergnügungen sehnen und solche Versammlungen zu besuchen pflegen, wo sie bei der Hitze und dem Gedränge die Ansteckung auf viele gesunde Menschen übertragen."

Die Sache hat aus dem Grunde ein besonderes Interesse für Shakespeares Lebenslauf, weil er, wenn er überhaupt eine Reise außerhalb Englands unternommen hat, das zu dieser Zeit, während das Theater geschlossen war, getan haben muß.

Hierüber kann kaum ein Zweifel herrschen. Dagegen ist natürlich die Frage viel schwieriger zu beantworten, ob Shakespeare überhaupt im Auslande gewesen ist.

Schon in seinen ältesten Schauspielen haben wir beobachtet, welche Anziehung Italien auf ihn ausübte. Die beiden Edelleute von Verona und Romeo und Julia legen Zeugnis davon ab. Aber es kam in diesen Dramen noch nichts vor, was die bestimmte Vermutung hervorrufen könnte, daß der Dichter das Land, wohin er seine Handlung verlegte, mit eigenen Augen gesehen habe. Anders verhält es sich mit den auf italienischem Boden spielenden Dramen, die Shakespeare um das Jahr 1596 hervorbringt; mit der Umarbeitung der alten Widerspenstigen und dem Kaufmanne von Venedig; anders auch mit dem viel späteren Othello.

Hier finden sich eine so sichere Lokalfarbe und eine solche Fülle von Einzelheiten, die auf eigene Anschauung hindeuten, daß sie einen Besuch Shakespeares in Städten wie Verona, Venedig, Pisa zu fordern scheinen.

An und für sich ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare, sobald er nur konnte, Italien hat sehen wollen. Italien war das Ziel der Sehnsucht für die Engländer der damaligen Zeit. Es war das große Kulturland, dessen Literatur man studierte und dessen Dichtkunst man nachahmte. Es war die schöne Heimat der Lebensfreude; besonders übte Venedig eine Anziehung aus, daß Paris

davor zurückstehen mußte. Man brauchte nicht vermögend zu sein, um dahin reisen und sich dort aufhalten zu können. Man reiste billig, ging zu Fuß wie jener Coryat, der dort die Gabel antraf, übernachtete in billigen Wirtshäusern. Die hervorragenden Männer jener Zeit, deren Lebenslauf wir — übrigens meist zufällig — genauer kennen, haben in großer Zahl Italien besucht, Männer der Wissenschaft wie Bacon und später Harvey, Schriftsteller und Dichter wie Lyly, Munday, Nash, Greene und Daniel, dessen Sonette in ihrer Art und Form einen entscheidenden Einfluß auf die Shakespeares ausübten. Von Künstlern aus dem Zeitalter Shakespeares hatte sich der bereiste Inigo Jones dort aufgehalten. Diese Männer haben meistens selbst von ihren Reisen erzählt; da wir von Shakespeare kein Wort über sein Leben besitzen, so ist unser Mangel an Nachrichten über eine solche von ihm ausgeführte Reise von geringer Bedeutung, wenn sonst wuchtige Tatsachen dafür sprechen.

Und das ist der Fall.

Es gab zu Shakespeares Zeit weder Reisebücher noch Führer durch fremde Städte. Was er von fremden Gegenden und deren Gebräuchen kennt, kann er also nicht aus solchen Quellen geschöpft haben. Über Venedig, das Shakespeare so lebendig geschildert hat, ist von Engländern keine Beschreibung herausgegeben worden, ehe er seinen Kaufmann schrieb. Lewkenors übrigens nur auf die Referate von anderen gestützte Beschreibung der Stadt stammt aus dem Jahre 1598, Coryats aus dem Jahre 1611 und Morysons aus dem Jahre 1617.

In der Zähmung der Widerspenstigen erregen nicht nur die richtigen italienischen Namen, sondern auch die treffende Art und Weise, mit der gleich in der Einleitung des Stückes verschiedene italienische Städte und Gegenden durch eine einzelne Bestimmung bezeichnet sind, Verwunderung und Wohlgefallen. Elze hat folgende Züge hervorgehoben: Die Lombardei ist „der schöne Garten des großen Italiens"; Pisa ist „berühmt wegen seines würdigen Bürgerstandes"; und bemerkenswert ist hier das Wort „würdig", da es nach vielen übereinstimmenden Zeugnissen besonders bezeichnend für die Einwohner von Pisa war. A. Brown hat in Shakespeare's Autobiographical Poems auf die überraschende Weise aufmerksam gemacht, auf welche Petruchios und Katharinas Verlobung

vollzogen wird, daß nämlich Katharinas Vater in Gegenwart von zwei Zeugen beider Hände ineinanderlegt; dieses Verfahren war nicht englisch, sondern durchaus italienisch. Im älteren Stück, das ja außerdem auch in Athen vor sich geht, findet sich dieser Zug nicht.

Besonders hat man seit langer Zeit seine Aufmerksamkeit auf die kurz darauf folgende Replik am Schlusse des zweiten Aufzugs gerichtet, wo Gremio alle die Kostbarkeiten und das Hausgerät aufzählt, womit sein Heim ausgestattet ist:

Fürs erste in der Stadt mein Haus, Ihr wißt es,
Ist reich versehn mit Silber und mit Gold,
Kannen und Becken für die zarte Hand;
Tapeten rings von tyrischem Gewirk;
Von Elfenbein die Kästchen sind voll Kronen;
In Zederkisten Teppich und Gedeck,
Damast und Prachtgerät und Baldachin,
Batiste, türk'sche Polster, reichbeperlt,
Venedigs Spitzen voll Goldstickerei,
Messing und Zinn und alles, was gehört
Zu Haus und Haushalt.

Schon Lady Morgan bemerkte seinerzeit, daß sie buchstäblich alle diese Luxusgegenstände in den Palästen von Venedig, Genua und Florenz gesehen habe. Fräulein Martineau, die bekannte historische Schriftstellerin, hat sich, ohne die Ansicht Browns oder die Beobachtungen Lady Morgans zu kennen, gegenüber Shakespeares Biographen, Charles Knight, zu dem bestimmten Eindruck bekannt, daß die rein örtlichen Aufschlüsse, die in der Widerspenstigen und dem Kaufmanne vorkommen, eine so intime Bekanntschaft nicht allein mit den Sitten und Gebräuchen in Italien, sondern auch mit den geringsten Einzelheiten des häuslichen Lebens verraten, wie man sie weder aus Büchern, noch durch gelegentliche Gespräche mit irgend einem, der in einer Gondel gefahren sei, erwerben könne.

Auf einem solchen Gebiete ist der bestimmte Eindruck von Frauen schwerwiegend.

Brown hat einige Züge als eigentümlich italienisch hervorgehoben, wie z. B., daß Cassio in Othello von Jago durch die höhnischen Worte „ein großer Arithmetikus", „ein Rechnungs-

führer" als Florentiner bezeichnet wird, da die Florentiner eben große Rechenmeister und Buchführer waren, oder, daß Gobbo im Kaufmanne dem Herrn seines Sohnes gerade ein Gericht Tauben bringt.

Karl Elze, der mit vielem Nachdruck die Wahrscheinlichkeit betont hat, daß Shakespeare um das Jahr 1593 eine Reise nach Italien unternommen habe, hebt unter anderem hervor, wie genau Shakespeare in Venedig orientiert gewesen sei. Der Name Gobbo ist ein echt venetianischer Name und erinnert außerdem an die alte Steinfigur, il Gobbo di Rialto, welche knieend die Granitsäule stützt, an der ehemals die Republik ihre Verfügungen veröffentlichte. Shakespeare hat gewußt, daß die Börse auf der Insel Rialto abgehalten wurde. Und was besonders schwer ins Gewicht fällt, ist der Umstand, daß er in England, wo die Juden sich nicht mehr aufhalten durften, nachdem sie unter Richard Löwenherz und gründlicher im Jahre 1290 vertrieben worden waren, und wo erst zu Cromwells Zeit einigen wenigen erlaubt wurde, zurückzukehren, kaum das Studium des jüdischen Naturells, wovon sein Shylock Zeugnis ablegt, gemacht haben kann, wogegen es damals in Venedig mehr als 1100 Juden (nach Coryats Angabe sogar 5—6000) gab. Freilich wissen wir, daß sich ab und zu selbst bei Hofe einzelne Juden und Jüdinnen befanden — eine Jüdin stand sogar in sehr hoher Gunst bei Elisabeth —, es ist jedoch äußerst unwahrscheinlich, daß Shakespeare die ganz wenigen gekannt haben sollte, die trotz des Verbotes geduldet wurden. Gleichwohl besteht die Wahrscheinlichkeit, daß das Schicksal, welches einem lange Jahre in hoher Stellung am englischen Hofe lebenden Juden widerfuhr, dazu beigetragen hat, Shakespeares Aufmerksamkeit auf den jüdischen Stamm hinzulenken: nämlich die Hinrichtung des spanischen Leibarztes der Königin, Roderigo Lopez, im Jahre 1594. Er war bis 1584 Leicesters Arzt gewesen, ging von hier in den Dienst der Königin über. Er war nicht nur als Arzt, sondern auch als Sprachforscher hervorragend und besaß Freunde in ganz Europa. Im Jahre 1590 fungierte er auf Ersuchen des Grafen Essex als Dolmetscher für Antonio Perez, der von Philipp II. verfolgt, unter Essex' Schutz nach England geführt worden war, um die englische Volksstimmung gegen Spanien aufzureizen. Perez war ein schwieriger und anspruchsvoller Herr, und daraus entspann sich ein Streit zwischen Essex und Lopez.

Spanische Gesandte in London boten Lopez eine Summe Geldes, falls er Perez und die Königin vergifte. Er wurde unter Anklage gestellt. Man konnte ihm nie nachweisen, daß er darauf eingegangen war, die Bezahlung zu nehmen und den Mord auszuführen, doch seine jüdische Geburt wurde gegen ihn geltend gemacht. Essex trachtete ihm nach dem Leben, und wie schreiend unwahrscheinlich es auch war, daß er die Absicht gehabt haben sollte, seine Herrscherin und Wohltäterin zu ermorden, so wurde er doch als Verräter verurteilt. Die Königin weigerte sich lange, sein Todesurteil zu unterzeichnen; aber am 7. Juni 1594 wurde er im Gefängnis erhängt, und die Hinrichtung veranlaßte einen heftigen Ausbruch des Judenhasses in den niederen Volksschichten.

Eine der überzeugendsten Einzelheiten im Kaufmanne ist jedoch folgende: Portia sendet ihren Diener Balthasar mit einem wichtigen Auftrage nach Padua und befiehlt ihm nach einem schnellen Ritte wieder mit ihr zusammenzutreffen bei „der gemeinen Fähre, die nach Venedig schifft".

Portias schönes Lustschloß Belmont hat Shakespeare sich als eine der mit Knnstwerken reich ausgestatteten Sommerwohnungen gedacht, wie sie die Kaufmannsfürsten von Venedig damals an der Brenta besaßen. Von Dolo an der Brenta sind zwanzig Meilen bis Venedig, und Portia gibt diesen Abstand als den an, den sie zurückzulegen habe, um zur Stadt zu gelangen. Denkt man sich Belmont in der Nähe von Dolo, so ist es dem Diener gerade möglich, bei schnellem Ritte Padua zu erreichen und auf dem Rückwege die langsam reisende Portia an der Fähre einzuholen. Denn diese war damals bei Fusina an der Mündung der Brenta, und wie genau Shakespeare das gewußt hat, und wie ungewöhnlich diese Kenntnis damals war, das geht teils aus dem Ausdrucke hervor, den er darüber gebraucht, und teils aus dem Unverständnis, womit die Herausgeber und Setzer diesem zu jener Zeit begegneten. In der Übersetzung lautet diese Stelle:

Sieh zu, was er dir für Papiere gibt
Und Kleider; bringe die in höchster Eil'
Zur Überfahrt an die gemeine Fähre,
Die nach Venedig schifft.

Auf Engliſch jedoch, wie es in ſämtlichen Quart- und Folioausgaben gedruckt iſt:

> bring them, I pray thee, with imagined speed
> unto the tranect, to the common ferry,
> which trades to Venice.

Tranect, das nichts bedeutet, hat man natürlich fälſchlich geleſen ſtatt traject, welchen ungewöhnlichen Ausdruck man zu jener Zeit nicht verſtand. Es iſt dies, wie Elze bemerkt, einfach der venetianiſche Ausdruck traghetto (italieniſch: tragitto). Woher ſollte Shakeſpeare das Wort und die Sache kennen, wenn er nicht an Ort und Stelle geweſen wäre?

Andere Einzelheiten in dem zweiten dieſer gleich nach der vermutlichen Rückkehr verfaßten Schauſpielen beſtätigen dieſen Eindruck. In der Einleitung zur Widerſpenſtigen heißt es, wo der Lord dem Schlau vorſchlägt, ihm Gemälde zu zeigen:

> Wir zeigen Jo dir, wie ſie noch Jungfrau,
> Und wie ſie ward getäuſcht und überraſcht;
> Gemalt ſo lebhaft, wie die Tat geſchah.

Dieſe Zeilen machen, wie Elze mit Recht geſagt hat, den Eindruck, daß Shakeſpeare Corregios berühmtes Gemälde „Jupiter und Jo" geſehen habe. Das iſt auch ſehr wohl möglich, falls er zu der angegebenen Zeit Norditalien beſucht hat, denn von 1585 bis 1600 befand ſich dieſes Gemälde in dem Palaſte des Bildhauers Leoni zu Milano und wurde von den Reiſenden zu dieſer Zeit ſtets aufgeſucht. Bedenkt man ferner, daß Shakeſpeares zahlreiche Schilderungen von Seereiſen, Stürmen auf dem Meere, den Qualen der Seekrankheit uſw., ſeine Gleichniſſe und Wendungen über den Proviant und die Trachten zur See*) auf eine von ihm ſelbſt unternommene, längere Seereiſe hindeuten, ſo iſt unſtreitig eine überwiegende Wahrſcheinlichkeit vorhanden, daß er Italien nicht bloß aus mündlichen Mitteilungen und aus Büchern gekannt hat.

Sicher iſt die Sache gleichwohl durchaus nicht. In ſeinen italieniſchen Bildern fehlen zuweilen auf eine auffallende Weiſe

*) Perikles, der Sturm, Cymbeline (I, 7). Wie es euch gefällt (II, 7). Hamlet (V, 2).

Züge, die ein Kenner schwerlich übergehen würde. So erwähnt er in seiner Schilderung von Venedig niemals Gondeln, sondern läßt die Personen von Straßen und Spaziergängen sprechen wie in jeder anderen Stadt. Und es entsteht natürlicherweise beim Leser eine gewisse Unsicherheit, wenn er sieht, wie die Gelehrten jede scheinbare Unwissenheit bei Shakespeare zu einem Beweis für seine rein außerordentlichen Kenntnisse gemacht haben.

Kraft dieses Willens, überall bei Shakespeare einen Vorzug zu finden, wo er sich eine Blöße zu geben scheint, würde man beweisen können, daß er in Italien gewesen wäre, ehe er überhaupt begann, Schauspiele zu schreiben. In den beiden Edelleuten von Verona heißt es, Valentin solle sich in Verona einschiffen, um nach Milano zu fahren. Das scheint einen Mangel an Kenntnis der Geographie Italiens zu verraten. Karl Elze hat indessen gefunden, daß Verona und Milano im 16. Jahrhundert wirklich durch einen Kanal miteinander verbunden waren. In Romeo und Julia fragt die Heldin den Lorenzo, ob sie zur „Abendmesse" wiederkommen solle.*) Das klingt sonderbar, da die katholische Kirche keine Abendmessen kennt, was Shakespeare doch wohl wissen mußte.

R. Simpson hat indessen entdeckt, daß es zu jener Zeit wirklich Abendmessen gab, und daß diese besonders in Verona gebräuchlich waren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare ebensowenig diese Verhältnisse gekannt, wie den Umstand, daß Böhmen um das Jahr 1270 Provinzen besaß, die am adriatischen Meere lagen, so daß er im Wintermärchen unbeschadet seines geographischen Gewissens die Seereise nach der böhmischen Küste von Greene übernehmen konnte.

Man ist allzu eifrig gewesen, jede Einzelheit in Shakespeares Angaben über italienische Verhältnisse bestätigt zu finden. Man hat, wie Knight, unkritisch behauptet, the Sagittary, wohin Othello die entführte Desdemona bringt, sei die Amtswohnung des venetianischen Oberbefehlshabers im Arsenal zu Venedig gewesen, in der die Figur eines Bogenschützen als Zierde gestanden habe — bis es klar gestellt wurde, daß der Oberbefehlshaber niemals eine Wohnung im Arsenal besessen und daß dort ebensowenig jemals

*) or shall I come again at evening mass?

eine Schützenfigur existiert hat. Man hat sich, wie Elze, unkritisch in Entzücken über Shakespeares vermeintlich wunderbar treffende Charakteristik von Giulio Romano verloren (Wintermärchen V, 2): „Der treffliche italienische Meister Giulio Romano, der, wenn er Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Affe"; denn Shakespeare hat hier einfach einen Künstler, dessen berühmten Namen er kannte, mit den Eigenschaften ausgestattet, die ihm, wie wir schon früher gesehen haben, in der bildenden Kunst als die höchsten erschienen. Giulio Romano mit seiner Roheit und mit seiner Äußerlichkeit hätte unmöglich seine Bewunderung erregen können, wenn er ihm bekannt gewesen wäre; daß er ihn aber nicht gekannt hat, ergibt sich ganz augenscheinlich daraus, daß Shakespeare ihn zu einem Bildhauer gemacht und als solchen, nicht als Maler, gepriesen hat.

Wenn Elze gegenüber dieser Tatsache zu einer bei Vasari angeführten, lateinischen Grabschrift über Romano seine Zuflucht nimmt, die von „gemeißelten und gemalten Gestalten (corpora sculpta pictaque) spricht, und darin wieder ein Zeugnis für Shakespeares Allwissenheit findet, da er also auch um Romanos Bildhauerarbeiten gewußt habe, von denen sonst niemand etwas gesehen oder gehört hat, so beweist das nur aufs neue, daß die kritische Leidenschaft für die Größe eines Verstorbenen ebenso irreleitend wirken kann wie der unkritische Unwille gegen ihn.

XVII.

Mit dem dreißigsten Lebensjahre pflegt sich, auch bei den Persönlichkeiten, die zur Selbstvertiefung veranlagt sind, der Blick des Mannes nach außen zu wenden. Als Shakespeare sich diesem Alter nähert, beginnt er sich ernstlich mit Geschichte zu beschäftigen, Chroniken zu lesen und eine ganze Reihe von historischen Schauspielen zu entwerfen und auszuarbeiten. Es waren nun einige Jahre verflossen, seitdem er die alten Dramen über Heinrich VI. aufgefrischt und verbessert hatte; diese Beschäftigung hatte sein Interesse für historische Menschen und historische Nemesis erregt und befördert. Nachdem er der guten Laune, der Lyrik und Erotik seiner Jugend in lyrischen und dramatischen Schöpfungen einen

bunt wechselnden Ausdruck gegeben hatte, richtete sich sein Blick wieder auf die Geschichte Englands. Er folgt hier nicht nur einem Rufe als Dichter, sondern auch als Patriot.

Wir besitzen im ganzen zehn Schauspiele von Shakespeare über englische Geschichte, und zwar vier über den Kampf des Hauses Lancaster gegen den Thron, dessen Besteigen des Thrones und dessen Triumph (Richard II., Heinrich IV., erster und zweiter Teil, und Heinrich V.), vier über den Empörungsgeist des Hauses York, dessen Überwindung des Hauses Lancaster und dessen blutige Regierung (Heinrich VI. in drei Teilen und Richard III.) und zwei, die außer der Reihe stehen, König Johann, der dieser Zeitfolge vorangeht, und Heinrich VIII., der den Schluß bildet.

Die Reihenfolge, in der diese Arbeiten entstehen, hat indessen gar nichts mit der historischen Ordnung zu tun, die daher auch kein Interesse für uns hat. Merkwürdig ist es indessen, daß diese Schauspiele (mit alleiniger Ausnahme des weit späteren Heinrich VIII.) sämtlich im Laufe von zehn Jahren geschaffen wurden, und zwar in jenem Jahrzehnt, wo Englands Nationalgefühl zum Durchbruch gelangte und englischer Stolz seinen Höhepunkt erreichte. Diese englischen „Historien" sind übrigens von höchst verschiedenem Werte und können keineswegs zusammen behandelt werden.

Heinrich VI. war eine Anfängerarbeit und eine Bearbeitung gewesen. Nun um das Jahr 1594 macht sich Shakespeare an Richard II., und wir sehen in diesem seinem ersten selbständigen, historischen Dichterwerke seine Originalität noch im Kampfe mit seinem Nachahmungsdrange.

Es existierten ältere Schauspiele über Richard II., aber Shakespeare scheint aus diesen nichts haben lernen können. Das Vorbild, das er vor Augen gehabt hat, ist Marlowes beste Tragödie Eduard II. Shakespeares Drama ist jedoch mehr als eine geistreiche Studie nach Marlowe; es hat nicht bloß eine mehr abgeschlossene Handlung, eine bessere Komposition, sondern es übertrifft jenes in hohem Grade durch das saftige, üppige Leben des Stils; Marlowes Stil ermüdet durch seine ernsthafte Trockenheit. Swinburne hat Shakespeare keine Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn er die Charakterzeichnung bei Marlowe höher stellt als in Richard II.

Die krankhafte, naturwidrige Leidenschaft des Königs für seinen Liebling Gaveſtone nimmt in Marlowes Drama die ganze erſte Hälfte ein; jede Replik, die Eduard hat, drückt entweder ſeine Trauer über Gaveſtones Verbannung und ſeinen Wunſch aus, daß er zurückkehren möge, oder ſie beſteht aus glühenden Freudenausbrüchen über das erſte und zweite Wiederſehen. Die Leidenſchaft für Gaveſtone bringt Eduard dahin, daß er Unwillen gegen ſeine Königin hegt, die Lords verabſcheut, die aus ariſtokratiſchem Hochmut ſeinen urſprünglich aus geringem Stand entſproſſenen Liebling haſſen, und lieber alles aufs Spiel ſetzt, als daß er ſich von dem ihm ſo Teuren und ſeiner Umgebung ſo Verhaßten trennt. Die halb erotiſche Farbe, die dieſe Leidenſchaft hat, macht dem Zuſchauer die Perſon des Königs unſchmackhaft und beraubt ihn der Teilnahme, die der Dichter am Schluſſe des Stückes zu erwecken wünſcht.

Denn im vierten und fünften Aufzuge des Dramas hat Eduard, ſo ſchwach und veränderlich er auch iſt, ganz und gar Marlowes Sympathie. Es liegt hier auch etwas Rührendes in ſeiner Verlaſſenheit, ſeiner Trauer und ſeinem ſelbſtquäleriſchen Grübeln. Die Kränkung, ſagt er, die der gemeine Mann erleidet, iſt bald geheilt; anders aber iſt es mit der des Königs: Wenn der Hirſch getroffen iſt, ſo ſucht er eine Pflanze, die die Wunde ſchließen kann; wenn der königliche Löwe blutet, ſo reißt er mit raſender Tatze die Wunde noch mehr auf. — Das Gleichnis iſt nicht treffend richtig wie die Gleichniſſe Shakeſpeares, aber es bezeichnet das, was Marlowes König ausgedrückt haben will. Hie und da erinnert er an Heinrich VI. Das Verhältnis ſeiner Königin zu Mortimer gleicht dem Verhältnis zwiſchen Margarete und Suffolk. Die Thronentſagungsſzene, wo der König ſich zuerſt auf das Beſtimmteſte weigert, die Krone niederzulegen, dann notgedrungen ſeine Einwilligung gibt, iſt das Muſter, wonach Shakeſpeare die entſprechende Szene in ſeinem Richard II. gebildet hat. In der Mordſzene dagegen treffen wir bei Marlowe einen rückſichtsloſen Naturalismus im Ausmalen und in der Darſtellung der Tortur, die man den König durchmachen läßt, einen unerſchrockenen Effekt in der Schilderung der Gegenſätze zwiſchen dem Hochſinn, der Angſt und der Dankbarkeit des Königs auf der einen Seite und der Heuchelei und Grauſamkeit der Mörder auf der

anderen Seite, den Shakespeare mit seinem milderen Naturell und seinem beinahe modernen Takt verschmäht hat. Zwar hat Shakespeare noch häufig rohe Züge, daß z. B. der abgehauene Kopf einer Person, die eben die Bühne verlassen hat, hereingebracht wird. Aber niemals würde er vor unseren Augen einen Mord so geschehen lassen, daß man, wie hier, den König auf ein Kissen wirft, einen Tisch über ihn wälzt und darauf trampelt, bis er zerquetscht ist.

Marlowes härtere Natur offenbart sich in solchen Einzelheiten, wie denn auch etwas von seinem eigenen wilden und leidenschaftlichen Wesen auf die mit sicherer Hand gezeichneten Nebenpersonen des Stückes, die gewalttätigen Barone mit dem jüngeren Mortimer an ihrer Spitze, übertragen ist. Die Zeit lag ja noch nicht fern, da der Mord bei einem Drama durchaus verlangt wurde. Bei Wilson (einem von Lord Leicesters Schauspielern) wurde im Jahre 1581 ein Stück bestellt, das nicht nur originell und ergötzlich sein, sondern auch allerlei Mord, Unsittlichkeit und Räuberei enthalten sollte (all sorts of murders, immorality and robberies).

Shakespeares Richard II. gehört zwar zu denen von seinen Schauspielen, die auf der Bühne niemals recht festen Fuß gefaßt haben; der rein politische Inhalt und der Mangel an weiblichen Charakteren tragen die Hauptschuld daran; aber es ist als sein erster Versuch in selbständiger, historischer Dichtung von großem Interesse und steht hoch über dem Drama, das dabei als Vorbild gedient hat.

Das Stück hält sich ziemlich genau an die Geschichte, wie sie dem Dichter in Holinsheds Chronik überliefert war. Ungeschichtlich ist die Person der Königin, die Shakespeare augenscheinlich deshalb hinzugedichtet hat, um eine weibliche Gestalt im Drama zu haben, um durch die Anhänglichkeit, die eine Frau Richard entgegenbringt, die Gemüter für ihn zu stimmen und um durch ihre Trennung von ihm, als er ins Gefängnis geführt wird, die Herzen zu rühren. Isabella von Frankreich war 1398, da das Stück beginnt, nicht zehn Jahre alt und wurde zwei Jahre vorher mit ihm vermählt. Seine Absetzung und sein Tod erfolgten sehr bald.

Shakespeare hat keinen Fingerzeig gegeben, um dem Zuschauer das Verständnis der Charaktere zu erleichtern. Ihre Handlungs-

weise überrascht oft. Aber Swinburne hat Shakespeare großes Unrecht getan, wenn er aus diesem Grunde Marlowe auf Kosten Shakespeares lobt, indem er in den Nebenpersonen des Marloweschen Dramas Männer aus einem Stücke sieht, während er dagegen eine Persönlichkeit wie Shakespeares York zu den unklaren Figuren rechnet. Mag auch in der Einleitungsszene etwas Unklares an Norfolks Gestalt haften, damit aber hört die Unklarheit bei Shakespeare auf. York ist haltungslos, wankelmütig, sich selbst widersprechend, zusammengesetzt und unzusammenhängend, aber keineswegs unklar. Erst tadelt York den König wegen seiner Fehler, dann nimmt er einen sehr großen Vertrauensposten von ihm an, dann täuscht er das Vertrauen des Königs, während er gleichzeitig den Empörer Bolingbroke mit Vorwürfen überhäuft, dann bewundert er die Größe des Königs in seinem Falle, worauf er die Thronentsagung desselben Königs erzwingt, um schließlich in tugendhaftem Zorn über die Pläne seines Sohnes gegen den neuen Herrscher zu letzterem hinzustürzen, ihm seine Treue zu bezeugen und das Blut seines eigenen Sohnes von ihm zu verlangen. Es liegt eine tiefe, politische Bitterkeit und frühzeitig gewonnene politische Erfahrung in dieser Schilderung. Shakespeare muß den ihm zunächst liegenden Teil der Geschichte Englands, die Umschläge und Umwälzungen unter Marys und Elisabeths Regierungen mit großer Aufmerksamkeit studiert haben, um einen so lebhaften Eindruck von dem Jammer der politischen Wandelbarkeit bekommen zu haben, wie er ihn hier dramatisch dargestellt hat.

Die königstreue aber noch mehr patriotische Persönlichkeit des alten Gaunt gibt Shakespeare die erste Veranlassung, seine Freude über England und seinen Stolz, daß er ein Engländer ist, an den Tag zu legen. Der sterbende Gaunt erhebt sich in seinem Schmerze zu der reinsten Lyrik in den Ausbrüchen seines patriotisch liebevollen Kummers über Richards Schalten und Walten mit dem Lande. Und jeder Vergleich mit Marlowe fällt fort, wo hier Shakespeares eigener Ton zum Durchbruch gelangt, wo das Ohr deutlich vernimmt, wie sich dieses Pathos, das selbstbeherrschte Gewalt, Gleichgewicht unter Unruhe, aber doch Gleichgewicht ist, über Marlowes wilden, hochtrabenden Stil emporschwingt. Die donnernde Rede des alten Gaunt an den König, weil dieser englisches Land

verpfändet hat, durchklingt all das patriotische Selbstgefühl des jungen Englands zu Elisabeths Zeit:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies;
Dies Bollwerk, das Natur für sich erbaut,
Der Ansteckung und Hand des Kriegs zu trotzen;
Dies Volk des Segens, diese kleine Welt,
Dies Kleinod, in die Silbersee gefaßt,
Die ihr den Dienst von einer Mauer leistet,
Von einem Graben, der das Haus verteidigt
Vor weniger beglückter Länder Neid;
Der segensvolle Fleck, dies Reich, dies England,
Die Amm', der schwangre Schoß erhabner Fürsten,
Furchtbar durch ihr Geschlecht, hoch von Geburt,
. . . . . .
Dies teure, teure Land so teurer Seelen
Durch seinen Ruf in aller Welt so teuer:
Ist nun in Pacht, — ich sterbe, da ich's sage, —
Gleich einem Landgut oder Meierhof.
Ja, England, ins glorreiche Meer gefaßt,
Des Felsstrand schlägt zurück neid'sche Belagerung
Des wässrigen Neptun, umgibt nun Schmach
Durch Tintenklecks' und faule Pergamente.
England, das andere obzusiegen pflegte,
Hat schmählich über sich nun Sieg erlangt.
O, wich das Ärgernis mit meinem Leben,
Wie glücklich wäre dann mein naher Tod!

Das ist wahrlich das Gebrüll des jungen Löwen, Shakespeares eigener Ton in seinem Pathos.

Doch auf die Ausführung der Hauptperson hat der Dichter seine gesammelte Kraft verwandt, und es ist ihm gelungen, ein reiches, vielseitiges Bild von dem entarteten aber interessanten Sohne des schwarzen Prinzen zu geben. Als Hauptperson in einer Tragödie hat Richard indessen genau denselben Grundfehler, wie Marlowes Eduard. Er zeigt sich dem Zuschauer in der ersten Hälfte des Stückes so abstoßend, daß er diesen Eindruck durch seine spätere Haltung nicht auszulöschen vermag. Richard hat nicht nur, ehe die Handlung des Schauspiels beginnt, so gedankenlose und politisch unverantwortliche Dinge begangen, daß ihm dadurch der Stempel der Unfähigkeit aufgedrückt ist, die Macht, die er inne hat, aus-

zuüben, sondern er tritt aus dem sterbenden Gaunt gegenüber mit einer Roheit und nach seinem Hinscheiden mit einer Raubbegierde von so niedriger und verächtlicher Art auf, daß er sich nicht mehr, wie er es tut, auf das Recht berufen kann. Freilich ist das Recht, als dessen Vertreter er sich fühlt, ein anderes als das gewöhnliche, irdische, dem er Hohn spricht. Er ist von seiner Unverletzlichkeit als König von Gottes Gnaden dogmatisch, religiös überzeugt. Da aber diese Überzeugung in seinen glücklichen Tagen niemals irgend eine Vorstellung von den Pflichten gegen die Krone, die er trägt, bei ihm erzeugt hat, so hat sie nicht die Fähigkeit, den Leser so zu ergreifen, wie es für die Gesamtwirkung des Stückes wünschenswert wäre.

Man verspürt den Anfänger in der Art und Weise, wie Shakespeare hier Begebenheiten und Personen für sich sprechen läßt, ohne den Versuch zu machen, sie unter einen Hauptgesichtspunkt zu bringen. Er verbirgt sich allzusehr hinter seinem Werke. Wie kein Schimmer von Humor in dem Stücke zu entdecken ist, so auch kein über dem Ganzen schwebender leitender, stilistischer Wille.

Erst von dem Augenblicke an, als Richards Macht im Rückschritte begriffen ist, wird er als seelische Erscheinung interessant. Er ist, wie so viele schwache Menschen, abwechselnd verzagt und übermütig. Höchst bezeichnend antwortet er an einer Stelle auf die Aufforderung, die Krone niederzulegen: Ja — Nein, Nein — Ja. Gerade das ist sein Wesen. Aber im Unglücke tut sich bei seiner stark dichterischen Veranlagung eine grübelnde Ader in ihm auf. Er zeigt sich zuweilen tiefsinnig bis zur Spitzfindigkeit, zuweilen phantastisch überspannt bis zum krankhaften Aberglauben (in der dritten Szene des dritten Aufzugs). Bald grübelt er melancholisch, wie später Hamlet:

Von Troste rede niemand;
Von Gräbern sprecht, von Würmern, Leichensteinen;
Macht zum Papier den Staub, und auf den Busen
Der Erde schreib ein regnicht Auge Jammer.
Vollzieher wählt und sprecht von Testamenten
. . . . . .
Ums Himmelswillen, laßt uns niedersitzen
Zu Trauermären von der Kön'ge Tod:

Wie die entsetzt sind, die im Krieg erschlagen,
Die von Entthronter Geistern heimgesucht,
Im Schlaf erwürgt, von ihren Frau'n vergiftet,
Ermordet alle: denn im hohlen Zirkel,
Der eines Königs sterblich Haupt umgibt,
Hält seinen Hof der Tod; da sitzt der Schalksnarr,
Höhnt seinen Staat und grinst zu seinem Pomp,
Läßt ihn ein Weilchen, einen kleinen Auftritt
Den Herrscher spielen . . . . . .

Während dieser mutlosen Stimmungen, wo Richard geistreich wird, wo er seinen Witz spielen läßt, weiß er sehr wohl, daß ein König nur ein Mensch ist wie jeder andere:

Ihr irret euch die ganze Zeit in mir:
Wie ihr leb' ich von Brot, ich fühle Mangel,
Ich schmecke Kummer und bedarf der Freude.
So unterworfen, kann ich König sein?

Aber zu anderen Zeiten, wenn der Größenwahn und die monarchische Überzeugung ihn beherrschen, redet er eine ganz andere Sprache (III, 2):

Nicht alle Flut im wüsten Meere kann
Den Balsam vom gesalbten König waschen:
Der Odem ird'scher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepreßt,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold . . . . . .

So spricht der König auch (III, 4) bei der ersten Zusammenkunft mit dem siegreichen Heinrich von Hereford, dem er sich kurz darauf unterwirft:

So wißt doch, der allmächt'ge Gott, mein Herr,
Hält in den Wolken Musterung von Scharen
Der Pestilenz, uns beizustehn; die werden
Noch ungeborne Kinder derer treffen,
Die an mein Haupt Vasallenhänd' erheben
Und meiner Krone Herrlichkeit bedrohn.

Ein König wie Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hat einige hundert Jahre nach Richard dieselbe Mischung von Geist, Religiosität, Verzagtheit, monarchischem Selbstgefühl und deklamatorischer Neigung an den Tag gelegt.

Im vierten und fünften Aufzuge erheben Richard und die Kunst des Dichters sich zu der größten Höhe. Die Szene, wo der allein treu gebliebene Stallknecht den gefallenen König im Gefängnis besucht, ist von ergreifender Schönheit. Nichts kann stärker wirken, als die Schilderung, wie eben dasselbe arabische Pferd, das Richards Lieblingspferd war, nun Heinrich von Lancaster bei seinem Einzuge in London getragen habe und so stolz auf seinen neuen Reiter einhergeschritten sei, „als wär' die Erd' ihm zu gering". Der Berberschimmel bildet hier das große, einfache Symbol für die Haltung aller derer, die der gestürzte König in seinem Solde hatte.

Die Thronentsagungsszene ist bewunderungswürdig durch das Zartgefühl und die Phantasie, die Richard hier an den Tag legt. Als Heinrich und Richard beide zugleich die Krone festhalten, hat Richard eine der schönsten Repliken, die Shakespeare geschrieben hat:

> Nun ist die goldne Kron' ein tiefer Brunn
> Mit zweien Eimern, die einander füllen,
> Der leere immer tanzend in der Luft,
> Der andre unten, ungesehn, voll Wasser:
> Der Eimer unten, tränenvoll, bin ich,
> Mein Leiden trink' ich, und erhöhe dich.

Diese Szene ist, wie schon angedeutet, geradezu eine Nachahmung der Thronentsagungsszene bei Marlowe. Als einer der Barone bei Shakespeare den entthronten König mit dem Worte: Herr! anredet, antwortet dieser: Nicht dein Herr (No lord of thine!). Bei Marlowe lautet die Replik beinahe ebenso: Nenn mich nicht Herr! (Call me not lord!). Diese Szene von Shakespeare hat übrigens ihre Geschichte. Die Elisabethsche Zensur verbot, sie zu drucken, und sie findet sich erst in der vierten Quartausgabe des Stückes aus dem Jahre 1608.*) Dieses Verbot fand seine Be-

*) Der Titel lautet hier: The Tragedie of King Richard the Second: with new additions of the Parliament Sceane, and the deposing of King Richard. As it hath been lately acted by the Kinges Maiesties Seruantes, at the Globe. By William Shake-speare. At London. Printed by W. W. For Mathew Law, and are to be sold at his shop in Paules Church-yard, at the Signe of the Foxe. 1608.

gründung darin, daß Elisabeth, so wunderlich das klingen mag, oft mit Richard II. verglichen wurde. Das Verbot spricht auch dafür, daß die Tragödie, die nach Ausweis der Gerichtsverhandlungen gegen Essex im Jahre 1601 am Vorabende des Aufruhrs auf Veranlassung der Anführer von der Truppe des Lord Kammerherrn im Globetheater aufgeführt wurde, Shakespeares Richard II. gewesen ist (und nicht, wie andere vermutet haben, eines der früheren Dramen über diesen König). Der Umstand, daß die Schauspieler es bei dieser Gelegenheit ein altes Stück nennen, das schon „außer Gebrauch gekommen sei", bedeutet nichts, da nach den damaligen Vorstellungen ein Drama aus den Jahren 1593—1594 bis 1601 schon alt wurde; auch das hat nichts zu bedeuten, daß der König am Schlusse des Schauspiels mit Sympathie behandelt ist. Sein Unrecht auf dem Gebiete, wo er mit Elisabeth verglichen werden konnte, ist keinem Zweifel unterworfen; Heinrich von Hereford erscheint schließlich als der Träger von Englands Zukunft, und das war für die wenig empfindsamen Nerven der damaligen Zeit genug. Er, der bald eine der Hauptpersonen in den kommenden Shakespeareschen Dramen werden sollte, ist hier schon ausgerüstet mit allen Usurpator- und Herrschereigenschaften: Scharfsinn, Klarheit, Verstellungskunst, Fähigkeit, die Volksgunst zu gewinnen, und Fähigkeit, entschlossen zu handeln.

In einer einzelnen Replik (V, 3) entwickelt der spätere Heinrich IV. hier schon ein Bild von seinem wilden Sohne, dem Helden Shakespeares: er verbringe seine Zeit in Londons Trinkstuben mit zügellosen Zechbrüdern, die hie und da sogar auf den Landstraßen die Reisenden ausplünderten, gebe aber trotz seiner Verwegenheit und Frechheit doch einen Schimmer von Hoffnung auf eine edlere Zukunft.

XVIII.

Um das Jahr 1594—1595 kehrt Shakespeare zu dem Stoff zurück, den er bei seiner Bearbeitung des zweiten und dritten Teils von Heinrich VI. unter Händen gehabt hatte; er verweilt aufs neue bei Richard von Yorks so sicher angelegtem Charakter, und wie er bei Richard II. der Spur Marlowes folgte, so vertieft er sich nun ganz in eine Marlowesche Gestalt, doch nur,

um ſie mit ſeiner eigenen Energie auszuführen und auf ihr die erſte hiſtoriſche Tragödie ſeiner Feder mit abgerundet dramatiſcher Handlung aufzubauen. Die früheren, hiſtoriſchen Schauſpiele waren noch zur Hälfte epiſche Geſchichte. Dieſes iſt ein reines Drama, es gehörte bald zu den beliebteſten und wirkungsvollſten Stücken des Theaters und hat ſich der Erinnerung aller Menſchen durch den monumentalen Charakter der Hauptperſon eingeprägt.

Die Veranlaſſung, daß Shakeſpeare gerade jetzt dieſen Gegenſtand vornahm, war wahrſcheinlich die, daß im Jahre 1594 ein älteres, wertloſes Schauſpiel The True Tragedy of Richard III. im Drucke erſchienen war und zwar wahrſcheinlich wegen des durch die Aufführung von Heinrich VI. für den Helden dieſes Stückes aufs neue hervorgerufenen Intereſſes.

Es iſt unmöglich, Shakeſpeares Stück ganz genau zu datieren. Wie die älteſte Quartausgabe von Richard II. erſt am 29. Auguſt 1597 in das Regiſter der Buchhändler eingeſchrieben wurde, ſo geſchah das mit der älteſten Ausgabe von Richard III. erſt am 20. Oktober desſelben Jahres. Es iſt aber keinem Zweifel unterworfen, daß es in ſeiner erſten Geſtalt viel älter iſt; die Ungleichartigkeit ſeines Stils deutet darauf hin, daß Shakeſpeare es ſchon vor der erſten Drucklegung umgearbeitet hat, und zwiſchen der Quartausgabe und der erſten Folioausgabe hat eine durchgreifende Umarbeitung ſtattgefunden. John Weever meint augenſcheinlich dieſes Drama, wenn er (ſchon im Jahre 1595) in dem Gedichte Ad Gulielmum Shakespeare als letzte der Shakeſpeareſchen Geſtalten, die er rühmt, Richard namhaft macht.*)

Dem alten Drama über Richard III. entnahm Shakeſpeare nichts oder genauer vielleicht die Hälfte von drei oder vier Verſen in der erſten Szene des zweiten Aufzugs. Er folgte überall der Chronik von Holinſhed, die dieſer wörtlich von Hall abgeſchrieben hat, der wiederum die Geſchichte Richards III. von Thomas More nur überſetzte. Wir können ſogar erkennen, welche Ausgabe von Holinſhed Shakeſpeare benutzt hat; denn er hat einen Schreib-

*) Dieſe Zeile lautet mit dem Fehler Romea ſtatt Romeo:
Romea-Richard; more, whose names I know not.

oder Druckfehler dieſer Ausgabe kopiert. Aufzug V, Szene III, Zeile 324 ſteht:

Long kept in Bretagne at our mothers cost

anſtatt brothers. Sogar in der deutſchen Überſetzung iſt der Fehler beibehalten:

Wer führt ſie als ein kahler Burſch', ſeit lange
Von unſrer Mutter in Bretagn' ernährt?

Der Text von Richard III. verurſacht Shakeſpeares Herausgebern keine geringen Schwierigkeiten. Denn weder die erſte Quartausgabe noch die bedeutend verbeſſerte Folioausgabe ſind frei von groben und verwirrenden Fehlern. Die Veranſtalter der ſogenannten Cambridgeausgabe haben verſucht, beide Shakeſpeareſche Texte aus ſchlechten Abſchriften der originalen Manuſkripte herzuleiten. Darin würde inſofern nichts Auffälliges liegen, als die eigenen Handſchriften des Dichters durch die beſtändige Benutzung ſeitens des Souffleurs und des Regiſſeurs ſchnell ſo abgegriffen waren, daß bald das eine, bald das andere Blatt durch eine neue Abſchrift erſetzt werden mußte. Übrigens haben dieſe Herausgeber gewiß den vermehrten und verbeſſerten Text der erſten Folioausgabe unterſchätzt. In einer vortrefflichen Abhandlung hat James Spedding nachgewieſen, daß die Veränderungen, die hier als zufällig und willkürlich, alſo nicht vom Dichter ſelbſt bewerkſtelligt, erſcheinen, ſich bald durch ſein Streben, die Versform zu verbeſſern, bald durch ſeine Sorgfalt, eine Wiederholung derſelben Worte zu vermeiden, bald durch ſeinen Eifer, veraltete Ausdrücke und Wendungen zu entfernen, erklären laſſen. (The new Shakespeare-Society's Transactions 1875—1876, 1—119.)

Jeder, der mit Shakeſpeare erzogen iſt, hat in ſeiner erſten Jugend verwundert bei Richard, dieſem Teufel in Menſchengeſtalt, verweilt, hat ſtaunend die Ausbrüche ſeiner wilden Kraft verfolgt, wenn er von Mord zu Mord ſchreitet, wenn er durch Lügen und Heuchelei zu neuen Miſſetaten watet, wenn er Königsmörder, Brudermörder, Tyrann, Mörder ſeiner Frau und ſeiner Verbündeten wird, bis er — obgleich mit Blut und Lügen beſudelt — mit unbeugſamer Größe das unſterbliche Wort ausruft: Ein Pferd! Ein Pferd! . . .

Als J. L. Heiberg sich weigerte, Richard III. auf dem königlichen Theater in Kopenhagen aufführen zu lassen, sprach er seinen Zweifel darüber aus, ob „wir uns jemals daran gewöhnen können, Melpomenes Dolch in ein Schlachtmesser verwandelt zu sehen", und er, wie viele vor und nach ihm, nahm Anstoß an Richards Wort in seinem ersten Monologe, daß er beschlossen habe, ein Schurke zu sein.*) Er bezweifelte, daß diese Wendung psychologisch richtig sei — und darin hatte er recht — aber der Monolog ist ja schon eine nicht wirklichkeitstreue Entwicklung stiller Gedanken durch Worte, und mit einem Nuancenunterschied im Ausdrucke ließ dieser Gedanke sich wohl verteidigen. Richard will ja nicht sagen, das er beschlossen habe, das zu sein, was in seinen eigenen Augen nicht berechtigt sei, er macht nur mit bitterer Ironie geltend: da er nicht als Liebhaber der schönen, beredten Zeit, in der er lebe, seine Menschenrolle spielen könne, so wolle er als Schurke auftreten und seinem Hasse gegen ihre leeren Freuden freien Lauf lassen.

Es liegt in dieser Äußerung eine programmartige Offenherzigkeit, die überrascht; Richard steht hier naiv als Prologus da, der den Inhalt der Tragödie vorherverkündigt. Es scheint beinahe, als ob Shakespeare sich hier von vornherein gegen die Beschuldigung der Unklarheit hätte sichern wollen, die wahrscheinlich gegen seinen Richard II. erhoben wurde. Man muß aber wohl bedenken, daß gewaltlüsterne Menschen zu seiner Zeit weniger zusammengesetzt waren als heutzutage, und daß er obendrein hier keineswegs einen seiner Zeitgenossen schildern wollte, sondern eine Persönlichkeit, die seiner Phantasie als ein historisches Monstrum vorschwebte, von dem sein Zeitalter durch mehr als ein Jahrhundert getrennt war. Sein Richard ist wie ein altes Porträt aus der Zeit, da in den Köpfen gefährlicher wie auch edler Menschen ein einfacherer Stil vorherrschend war, und da es bei bedeutenden Männern noch so kräftige Nacken gab, wie man sie späterhin nur bei wilden Häuptlingen in fernen Weltteilen würde antreffen können.

Gestalten wie dieser Richard werden von denen angegriffen, die in Shakespeare keinen Psychologen von Rang erblicken. Aber

*) I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.

Shakespeare war kein Detailmaler. Ein psychologisches Detail gemälde, wie wir es in unseren Tagen bei Dostojewski haben ent stehen sehen, war nicht seine Sache, wenngleich er es verstand, da seelisch Mannigfaltige darzustellen; das hat er im Hamlet bewiese Nur schafft er diese Mannigfaltigkeit nicht durch Ausfaserun sondern indem er den Eindruck einer inneren Unendlichkeit de Individuums hervorruft. Er hat augenscheinlich in seinem Zei alter nur ausnahmsweise erfahren, wie Umstände, Erlebniss wechselnde Lebensverhältnisse die Persönlichkeiten so zuschleife daß sie in Facetten spielen. Hamlet, der in gewissen Beziehunge einzig ist, ausgenommen, haben seine Männergestalten zwar Ecke aber keine Facetten.

Man betrachte diesen Richard. Shakespeare baut ihn au wenigen einfachen Grundeigenschaften auf: der Mißgestalt, de mächtigen Bewußtsein geistiger Uberlegenheit und der Herrschsuch Sein ganzes Wesen läßt sich auf diese einfachen Elemente zurüc führen.

Er ist tapfer aus Selbstgefühl, zum Schein verliebt au Machtbrunst, listig und verlogen, Komödiant und Bluthund, grausam wie heuchlerisch — und das alles, um zu der Alleinher schaft, die er sich als Ziel gesetzt hat, zu gelangen.

Shakespeare fand in Holinsheds Chronik gewisse Grund züge: Richard war mit Zähnen geboren; er konnte beiße ehe er zu lächeln vermochte. Er war häßlich; die eine sein Schultern war höher als die andere. Er war boshaft un witzig; er war ein tapferer, freigebiger Heerführer; er war g heimnisvoll; er war falsch und heuchlerisch aus Ehrgeiz, grausa aus Politik.

Shakespeare vereinfacht und übertreibt — wie jeder Künstl es tut. Delacroix hat das feine Wort gesprochen: L'art, c'e l'exagération à propos.

Der Richard der Tragödie ist ein Krüppel; er ist klein un schief, er ist bucklig und hat einen verdorrten Arm.

Er täuscht sich nicht über sein Aussehen wie andere Krüppe hält sich nicht für schön, wird auch von Evatöchtern nicht geliebt was doch bei manchen anderen Krüppeln vorkommt, denen gegen über das Weib durch seinen Mitleidsinstinkt zur Liebe getriebe wird.

Nein, Richard fühlt sich als der von der Natur Mißhandelte, der von Geburt an Unrecht erlitten hat und trotz seines starken und strebsamen Geistes als ein Auswurf aufgewachsen ist. Er hat von Anfang an die Liebe seiner Mutter entbehren und den Spott seiner Feinde erdulden müssen. Man hat lachend auf seinen Schatten hingewiesen. Die Hunde haben ihn angebellt, wenn er in seiner lahmen und unförmlichen Gestalt vorüberging. In diesem Äußeren wohnt eine gewaltlüsterne Seele. Zur Freude und zum Genuß sind ihm die Wege verschlossen. Aber er will herrschen; dazu ist er geschaffen. Die Macht ist ihm alles, ist seine fixe Idee; Macht allein kann ihn an den Menschen rächen, die er haßt oder verachtet oder sowohl haßt als verachtet. Er will, daß der Glanz der Krone das Haupt umstrahle, das auf diesem unförmlichen Körper sitzt. Er sieht ihren Goldglanz in der Ferne leuchten; viele, viele Leben stehen zwischen ihm und dem Ziele. Aber er weicht vor keiner Lüge, keinem Mord, keiner Falschheit, keiner Verräterei zurück, wenn er dem Ziel dadurch näher rückt.

In diesen Charakter verwandelt Shakespeare sich in seinem stillen Sinne. Der dramatische Dichter muß ja stets aus seiner eigenen Haut und in die eines anderen hineinschlüpfen können. Aber in späteren Zeiten sind mehrere der Größten vor dem rein Kriminellen als ihnen zu fern liegend zurückgeschaudert. So Goethe. Seine unrecht handelnden Personen sind nur schwach wie Weislingen oder Clavigo; selbst sein Mephisto ist durchaus nicht böse. Shakespeare hat versucht, wie Richard zu fühlen. Wie ist er dabei zu Werke gegangen? Genau wie wir, wenn wir streben, eine andere Persönlichkeit z. B. Shakespeare selbst zu verstehen. Er dichtet sich in ihn hinein; das heißt, er schlägt ein Loch in die Gestalt, durch das er hineinkriecht, und dann ist und lebt er in ihr. Die Frage, die der Dichter sich stellt, ist ja immer die: wie würde ich fühlen und handeln, falls ich Prinz, Weib, siegreich, verlassen usw. wäre?

Shakespeare nimmt das Naturgebrechen als Ausgangspunkt; Richard ist der von der Natur Beeinträchtigte. Wie empfindet Shakespeare das, er, der im Besitze seiner gesunden Glieder und von der Natur über alle Maßen begünstigt war? Auch er war lange gedemütigt worden und hatte in elenden Verhältnissen gelebt, die seinen Anlagen und seinem Willen nicht entsprachen. Armut

ist auch ein Gebrechen, und der Schauspielerstand war eine Schmach, ein Höcker. Er war also leicht imstande, zu empfinden, was ein von der Natur Beeinträchtigter leidet. Allen durch zugefügte Demütigungen in ihm hervorgerufenen Stimmungen läßt er jetzt freien Spielraum, läßt sie anschwellen und über die Ufer steigen.

Demnächst findet sich bei Richard das Überlegenheitsgefühl und die daraus entspringende Macht- und Herrschbegierde. Das Bewußtsein seiner persönlichen Überlegenheit kann Shakespeare nicht gefehlt haben, und zur Herrschsucht trug er den Keim wenigstens als rudimentäres Organ in sich, wie das bei jedem Genie der Fall ist. Ehrgeizig muß er selbstverständlich gewesen sein, wenn auch nicht auf dieselbe Weise wie die Schauspieler und Dramatiker unseres Zeitalters, deren bloße Gaukelei als Kunst betrachtet wird, während seine Kunst von der großen Mehrzahl als Gaukelei betrachtet wurde; sein Künstlerselbstgefühl ist im Wachstum gehemmt worden; aber doch war Ehrgeiz in der Leidenschaft, die ihn in wenigen Jahren vom Schauspielergehilfen zum Theaterleiter emportrieb und ihn die größte schöpferische Fähigkeit seines Landes entfalten ließ, bis er alle Nebenbuhler in seinem Fache überstrahlte und von den vornehmsten und kunstverständigsten Männern hochgeschätzt wurde. Die Gesinnung, die ihn erfüllte, überträgt er auf den Lebenskreis der äußeren Herrschaft, und der seiner Seele innewohnende Trieb, der sich niemals aufhalten oder einhalten ließ, sondern ihn von einer geistigen Großtat zur anderen führte, so daß er ohne Ruh' und Rast das eine Werk nach dem anderen fertig hinter sich warf — dieser wütende Trieb mit seinem unvermeidlichen Egoismus, der ihn anspornte, als Jüngling seine Familie zu verlassen, als reifer Mann sich ohne empfindsames Mitleid mit seinen Schuldnern ein Vermögen zu sammeln und (per fas et nefas) seinen bescheidenen Adelsbrief zu erringen — läßt ihn einen Trieb zur Herrschermacht, der allen Rücksichten Trotz bietet und sie zu Boden schlägt, verstehen und empfinden. Und alle die anderen Eigenschaften (z. B. die Heuchelei, die in der Chronik die Haupteigenschaft war) macht er zu bloßen Mitteln im Dienste der Herrschsucht.

Man achte darauf, wie er diese zu individualisieren versteht. Sie ist ererbt. Im zweiten Teil von Heinrich VI. (III, 1) sagt Richards Vater, York:

Laß bleiche Furcht bei niedern Menſchen hauſen,
Nicht einer königlichen Bruſt ſich nahn.
Wie Frühlingsſchauer ſtrömen die Gedanken,
Und kein Gedanke, der nicht Würde denkt.

. . . . . .

Gut, Edle, gut, ihr tut politiſch klug dran,
Mit einem Heer mich auf die Seit' zu ſchicken.
Ich ſorg', ihr wärmt nur die erſtarrte Schlange.
Die euch, gehegt am Buſen, ſtechen wird.

Im dritten Teil von Heinrich VI. zeigt Richard ſich als echter Sohn ſeines Vaters. Sein Bruder jagt nach Weibergunſt; er ſelbſt träumt nur von Königswürde. Wenn es keine Krone gäbe, die er erringen könnte, ſo hätte die Welt ihm keine Freuden zu bieten. Er ſagt (III, 2):

Schwor Liebe mich doch ab im Mutterſchoß:
Und, daß ihr ſanft Geſetz für mich nicht gälte,
Beſtach ſie die gebrechliche Natur,
Den Arm wie dürren Strauch mir zu verſchrumpfen,
Dem Rücken einen neid'ſchen Berg zu türmen.
Wo Häßlichkeit, den Körper höhnend, ſitzt;
Die Beine von ungleichem Maß zu formen;
An jedem Teil mich ungeſtalt zu ſchaffen,
Gleich wie ein Chaos oder Bärenjunges,
Das, ungeleckt, der Mutter Spur nicht trägt.
Und bin ich alſo wohl ein Mann zum Lieben?
O ſchnöder Wahn, nur den Gedanken hegen!
Weil dann die Erde keine Luſt mir beut,
Als herrſchen, meiſtern, andre unterjochen,
Die beſſer von Geſtalt ſind wie ich ſelbſt,
So ſei's mein Himmel, von der Krone träumen.

Die Herrſchſucht iſt bei ihm ein inneres Leiden. Er gleicht, wie er ſagt, einem im dorn'gen Wald Verirrten, der von den Dornen geriſſen wird und dieſe wieder auseinanderreißt, der keinen Ausweg zur freien Luft erblickt, wenn er ſich nicht mit der Axt eine Bahn brechen kann. So leidet er wegen der Krone Englands. Darum will er, wie es im Monologe heißt, wie eine Nixe die Schiffer in den Abgrund locken, verſchmitzter täuſchen als Ulyſſes, die Farben wechſeln wie ein Chamäleon und dahin gelangen, daß ſelbſt Machiavelli von ihm lernen könne. (Dieſer letzte Zug iſt ein Anachronismus; denn Richard war ſchon ſeit fünfzig Jahren tot, als Der Fürſt erſchien.)

Wenn man mit solchen Gedanken ein Schurke ist, so ist er einer. Und Shakespeare hat der künstlerischen Wirkung wegen weit mehr Verbrechen auf Richards Haupt aufgetürmt, als er, geschichtlich nachweisbar, begangen hat; und zwar weil der Dichter, als er bei Holinshed von Richards Missetaten las, sich von dem Vorhandensein solcher Menschen überzeugt fühlte, wie seine Phantasie nun einen schuf. Er hat an das Dasein von Schurken geglaubt — ein Glaube, der heutzutage in der Regel einem Unglauben Platz gemacht hat, der allen Schurken ihre Arbeit in hohem Grade erleichtert. Er hat mehr als einen geschildert: Edmund in Lear, dessen uneheliche Geburt eine ähnliche Bedeutung für ihn hat wie die Mißgestalt für Richard, und den Großmeister der Bosheit, Jago im Othello.

Doch, lassen wir es fallen, dieses leere Schimpfwort „Schurke", das Richard sich selber gibt. Shakespeare hat wahrscheinlich theoretisch an den freien Willen geglaubt, der sich zu dem Verschiedensten, also auch zur Schurkerei entschließen könne; praktisch motiviert er dennoch alles.

Drei Szenen des Stückes sind für Shakespeare augenscheinlich die Hauptsache gewesen, und diese drei Stellen bewahrt man in der Erinnerung, wenn man das Drama nur einmal aufmerksam gelesen hat.

Die erste dieser Szenen ist die, wo Richard Anna gewinnt, die Witwe des von ihm und seinen Brüdern ermordeten Prinzen Eduard, des Thronerben von Heinrich VI., den er gleichfalls erschlagen hat. Shakespeare hat hier alles auf die Spitze gestellt. Als Anna den offenen Sarg mit der Leiche des von Richard ermordeten Heinrich VI. begleitet, tritt der Mörder ihr entgegen, befiehlt den Leichenträgern mit gezogenem Degen, zu halten, erträgt ruhig die Ausbrüche des Hasses, des Abscheus und der Verachtung, womit Anna ihn überhäuft, und bringt, nachdem er ihre höhnenden Worte von sich abgeschüttelt hat, seine Werbung vor, spielt seine Komödie als Verliebter und wendet augenblicklich ihren Sinn so daß sie ihm gleich Hoffnung gibt, ja sogar seinen Ring annimmt.

Die Szene ist historisch unmöglich, da die Königin Margarete auf ihrer Flucht nach der Schlacht bei Tewksbury Anna mit sich nahm und Clarence sie bis zwei Jahre nach dem Tode Heinrichs VI.

verborgen hielt, da Richard sie in London entdeckte. Außerdem wirkt diese Szene, wenn man sie zum ersten Male liest, erstaunend oder richtiger verblüffend und macht den Eindruck, als ob sie infolge einer Wette oder, um einen Vorgänger zu überbieten geschrieben sei. Nichtsdestoweniger ist sie keineswegs unnatürlich. Was man mit Recht einwenden kann, ist nur der Umstand, daß sie nicht vorbereitet ist. Es ist ein Fehler, daß wir Anna erst in dieser Szene kennen lernen, also keine begründete Meinung darüber haben können, ob das, was sie tut, mit ihrem Charakter übereinstimmt oder nicht. Die dramatische Kunst besteht ja beinahe gänzlich in der Kunst, vorzubereiten und, trotz der Vorbereitung, kraft der Vorbereitung, zu überraschen. Überraschung ohne Vorbereitung ist nur von halber Wirkung.

Doch ist das nur ein technischer Mangel, dem ein Meister von so hohem Range bei reiferen Jahren leicht abgeholfen hätte. Das Entscheidende bei der Szene ist ihre ungeheure Kühnheit und Kraft, oder psychologisch gesprochen: der Abgrund von früh entwickelter Weiberverachtung, in den sie uns hinabschauen läßt. Denn gerade weil der Dichter diese Frau gar nicht besonders gekennzeichnet hat, scheint er sagen zu wollen: So ist die Frauennatur. Er ist in seinen jüngeren Jahren augenscheinlich nicht so von den Vorzügen der weiblichen Natur berührt gewesen, wie er es in einem späteren Zeitraume seines Lebens wird. Er schildert mit Vorliebe unliebenswürdige Frauen, wie Adriana in der Komödie der Irrungen, gewalttätige und verdorbene Weiber, wie Tamora in Andronicus und Margarete in Heinrich VI., oder zänkische, wie Katharina in der Widerspenstigen. Hier zeichnet er ein Bild von der eigentümlich weiblichen Schwäche und verkörpert seine eigene Geringschätzung dafür in Richards Weiberverachtung.

Diese Verachtung sagt: Erzürne eine Frau, tue ihr alles Üble, was in deiner Macht steht, töte ihren Gatten, beraube sie dadurch der Aussicht auf eine Krone, erfülle ihr Inneres mit Haß und Verwünschungen — kannst du ihr dann nur einbilden, alles das habest du einzig und allein aus glühender Leidenschaft für sie verbrochen, um ihr nahe zu kommen und womöglich ihre Hand zu erlangen — so hast du gewonnenes Spiel, und früher oder später ergibt sie sich; ihre Eitelkeit kann nicht widerstehen. Ist sie nicht durch zehn Maß Huldigung zu überwinden, so wende hundert Maß

an, und wenn das nicht genügt, so biete ihr mehr — jede hat ihren Preis, und es kommt nur darauf an, zu wagen und zu bieten. Und Shakespeare läßt den mißgestalteten Mörder ohne Blinzeln Annas Speichel von seinem Gesichte abwischen und ihr seine Liebeserklärung ins Gesicht schleudern — es macht ihn in ihren Augen weniger häßlich, daß er ihretwegen Verbrechen begangen hat. Shakespeare läßt ihn ihr sein gezogenes Schwert darreichen, damit sie ihn niederstoße, wenn sie wolle; er ist vollkommen sicher, daß sie es nicht tut. Sie kann die Willensstärke in seinem Blick nicht aushalten; er hypnotisiert ihren Haß; die Überlegenheit, die seine Machtbegierde ihm gibt, verwirrt sie, und es macht ihn in ihren Augen beinahe schön, daß er ihrer Rache seine Brust entblößt. Sie fällt ihm unter einer Anziehung anheim, die aus einer Mischung von Schwindel, Entsetzen und der Wollust des Perversen besteht. Seine Häßlichkeit wird zu einem neuen Reize. Es liegt gleichsam ein beängstigtes Girren in der folgenden Stichomythie (Wortwechsel in einzelnen Versen) im Stile der antiken Tragödie, die so beginnt:

Anna

Ich wollt', ich kennt' dein Herz!

Richard

Auf meiner Zunge wohnt's.

Anna

Vielleicht sind beide falsch.

Richard

Dann meint' es niemand treu.

In ihm aber kocht der Triumph:

Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?

der Triumph, daß er, die Mißgeburt, das Ungeheuer, sich nur zu zeigen und seine geschliffene Zunge zu benutzen brauchte, um den Fluch auf ihren Lippen aufzuhalten, die Tränen aus ihren Augen zu trocknen und die Begierde in ihrer Seele zu erwecken. Durch diese Werbung hat er sich das schwindelnde Gefühl der Unwiderstehlichkeit verschafft.

Shakespeare ist bei der genialen Behandlung dieser Eheschließung, die er in der Chronik vorfand, seinem poetischen Triebe gefolgt, Richard groß und dadurch als tragischen Helden möglich zu machen. In Wirklichkeit war er durchaus nicht so dämonisch

angelegt. Die Urſache, weshalb er Anna zu gewinnen ſuchte, war die reine Geldgier. Sowohl Clarence als auch Gloſter ſchmiedeten Pläne zur Erlangung des von dem verſtorbenen Grafen Warwick hinterlaſſenen Vermögens, obgleich die Gräfin noch lebte und geſetzmäßig ein Anrecht auf den größten Teil dieſes Vermögens hatte. Clarence, der die ältere Tochter geheiratet hatte, war ſeines Erbteils ſicher, aber Richard meinte, daß er durch die Heirat mit der jüngeren Tochter, der Witwe des Prinzen Eduard, in den Beſitz des halben Vermögens kommen würde. Die Sache wurde durch einen Parlamentsakt ſo geordnet, daß beide Brüder ihren Beuteanteil erhielten. Dieſe niedrige Raubbegierde erſetzt Shakeſpeare durch das Triumphatorgefühl des Krüppels bei ſeiner glücklichen Werbung.

Dennoch hat er Richard nicht ſo darſtellen wollen, als ob dieſer aller Weiberklugheit überlegen geweſen wäre. Denn jene erſte Szene hat in der Tragödie ihr Gegenſtück, und zwar an der Stelle (IV, 4), wo der König, nachdem er die auf dieſe Weiſe gewonnene Frau vergiftet hat, ſich bei Eliſabeth, der Witwe Eduards IV., um die Hand ihrer Tochter bewirbt.

Das Motiv wirkt wie eine Wiederholung. Richard hat die beiden Söhne Eduards aus dem Wege ſchaffen laſſen, um ſich den Weg zum Throne zu bahnen. Auch hier bewirbt ſich der Mörder um die nächſte Verwandte der Ermordeten, und zwar obendrein durch deren Mutter. Shakeſpeare hat an dieſer Stelle ſeine ganze Kunſt aufgeboten. Auch Eliſabeth gibt ihrem Abſcheu den lebhafteſten Ausdruck. Richard antwortet, er wolle, da er ihre Söhne des Reiches beraubt habe, nun ihre Tochter zu ſeiner Königin machen. Auch hier gleitet der Replikwechſel in Stichomythie hinüber, was zur Genüge andeutet, daß dieſe Partien zu den älteſten des Stückes gehören:

Richard

Zeig Englands Frieden ihr in dieſem Bündnis.

Eliſabeth

Den ſie erkaufen wird mit ſtetem Krieg.

Richard

Sag ihr, der König, ſonſt gebietend, bitte —

Eliſabeth

Das von ihr, was der Kön'ge Herr verbeut.

Richard versichert sie der Reinheit und Stärke seiner und behauptet, daß er nur durch diese Ehe abgehalten könne, Elend und Untergang über sehr viele Häupter der hereinbrechen zu lassen. Elisabeth gibt dann zum Schein und Richard ruft, ganz wie im ersten Aufzuge, aus:

Nachgieb'ge Törin! Wankelmütig Weib!

Aber hier ist er selbst überlistet worden; Elisabeth nur zum Scheine entgegengekommen, um gleich darauf seine feinde ihre Tochter anzubieten.

Die zweite unvergeßliche Szene ist diese:

Richard hat alle Hindernisse zwischen sich und den hinweggeräumt. Sein älterer Bruder Clarence ist schon und in seinem Faß mit Wein ertränkt, Eduards junge sollen eben im Gefängnis erstickt werden, Hastings ist vo ohne gerichtliches Verfahren zur Richtstelle geschleppt w nun gilt es, den Schein zu bewahren, daß er an all diese taten unbeteiligt und mit Rücksicht auf Macht von der Uneigennützigkeit beseelt sei. Zu dem Ende läßt er dur Vertrauten, den Schurken Buckingham, den gutmütigen geschüchterten Bürgermeister von London dazu bewegen, d den angesehensten Bürgern der Stadt ihn — den Widerstrel anflehe, den Thron zu besteigen. Buckingham bereitet Ri ihre Ankunft vor (III, 7):

Stellt Euch besorgt,
Laßt Euch nicht sprechen als auf dringend Bitten;
Und nehmt mir ein Gebetbuch in die Hand
Und habt, Mylord, zwei Geistliche zur Seite,
Denn daraus zieh' ich heil'ge Nutzanwendung.
Laß das Gesuch so leicht nicht Eingang finden;
Tut mädchenhaft, sagt immer nein und nehmt.

Dann kommen die Bürger. Catesby bittet sie, ei Seine Gnaden habe sich mit zwei ehrwürdigen Vätern eing er sei andächtig mit heiligen Gedanken beschäftigt und durch weltliche Dinge nicht von seinen Andachtsübungen lassen. Nun wenden sie sich noch dringlicher an den E bitten flehentlich, in höchst wichtigen Angelegenheiten m Gnaden sprechen zu dürfen.

Dann endlich zeigt Gloſter ſich oben auf dem Altan zwiſchen zwei Biſchöfen.

Als Disraeli, der übrigens gewiß kein Richard war, im Jahre 1868 bei den Wahlen, wo es ſich um die Stellung der iriſchen Kirche handelte, ſich gleichmäßig auf die Prälaten der engliſchen und der iriſchen Kirche ſtützte, da beide Kirchen ihm ihre volle Unterſtützung zugeſagt hatten, ſo zeichnete der engliſche Punch ihn in der Tracht des 15. Jahrhunderts, ein Gebetbuch in den Händen, mit einem unſäglich pfiffig-demütigen Geſicht auf einem Altan ſtehend, während zwei Biſchöfe, welche die engliſche und die iriſche Kirche darſtellten, ihn zu beiden Seiten ſtützten. Das war eine Illuſtration zu den Worten des Bürgermeiſters:

Seht, Seine Gnaden mit zwei frommen Prieſtern!

Und Buckingham fügt erklärend hinzu:

Zwei Tugendpfeilern für ein chriſtlich Haupt,
Ihn vor dem Fall der Eitelkeit zu ſtützen:
Und, ſeht nur, ein Gebetbuch in der Hand,
Die wahre Zier, woran man Fromme kennt. —

Mit Strenge wird die Deputation nun abgewieſen, bis Richard endlich Gnade für Recht ergehen läßt und die Bürger zurückruft.

Die dritte, entſcheidende Szene ſpielt in Richards Zelt bei Bosworth (V, 3). Sein bisher unerſchütterliches Vertrauen ſcheint einen Stoß bekommen zu haben; er fühlt ſich ſchwach; er will nicht zur Nacht eſſen: Nun, iſt mein Sturmhut leichter, als er war? — Füllt einen Becher Weins! — Daß meine Schäfte feſt und nicht zu ſchwer ſind! Wiederum: Gib mir einen Becher Weins! Er fühlt nicht mehr die Rüſtigkeit des Geiſtes, den friſchen Mut, der ihn früher nie im Stiche ließ.

Dann offenbaren ſich ihm in einer Traumerſcheinung, während er in voller Rüſtung und den Schwertgriff mit der Hand umklammernd auf einem Ruhebette ſchläft, die Geiſter der von ihm oder auf ſeinen Befehl Gemordeten. Er erwacht in Entſetzen. Tauſend Zungen erheben ſich in ſeinem Gewiſſen, und jede verurteilt ihn als Meineidigen und Mörder:

Ich muß verzweifeln. Kein Geſchöpfe liebt mich;
Und ſterb' ich, wird ſich keine Seel' erbarmen . . .

Derartige Gewiſſensqualen befielen zuweilen die Stärkſten Härteſten in jenen Zeiten, wo Glaube und Aberglaube M waren, wo ſelbſt die, welche mit der Religion ihren Spott tri und ſie ausnutzten, ſich in ihrem Inneren unſicher fühlten; es aber außerdem ein rein menſchliches Gefühl von Verlaſſenſein Liebesbedürfnis darin, das für alle Zeiten Gültigkeit hat.

Bewundernswert iſt die Art und Weiſe, wie Richard ermannt und ſeiner Umgebung Mut einflößt. So ſpricht Mann, der die Verzweiflung aus ſeiner Seele verjagt:

Gewiſſen iſt ein Wort für Feige nur,
Zum Einhalt für den Starken erſt erdacht

und in ſeiner Rede iſt ein unwiderſtehlicher Klang von wilder aufhetzender Kriegsmuſik; ihr Bau gleicht dem Bau einer Str der Marſeillaiſe: „Bedenkt, mit wem ihr euch zu meſſen h Ein Schwarm Landläufer, Schelme, Vagabunden!“ (Que v cette horde d'esclaves?) — „Ihr ſeid mit Land, mit ſch Frauen geſegnet, ſie wollen das Land einziehn, die Frauen ſchän (Égorger vos fils, vos compagnes). — „Peitſcht dies ſindel übers Meer zurück!“

Und dann iſt doch eine Wildheit, ein Hohn, eine volkst liche Beredſamkeit in Richards Worten, wogegen das Pathos Marſeillaiſe deklamatoriſch, ja akademiſch erſcheint.

Geradezu bewunderungswürdig ſind ſeine letzten Repliken:

Die Bettler, hungrig, ihres Lebens müde . . . . . .
Dies Land uns nehmen? unſre Fraun beſchlafen?
Notzücht'gen unſre Töchter?
(Trommeln in der Ferne)
Horcht! ſie trommeln.
Kämpft, Englands Edle! kämpft, beherzte Saſſen!
Zieht, Schützen, zieht die Pfeile bis zum Kopf!
Spornt eure ſtolzen Roſſ' und ſprengt durch Blut!
Erſchreckt das Firmament mit Lanzenſplittern!
Es tritt ein Bote auf.
Was ſagt Lord Stanley? bringt er ſeine Schar?

Bote

Mein Fürſt, er weigert ſich, zu kommen.

Richard

Herunter mit dem Kopfe ſeines Sohns!

Norfolk

Mein Fürſt, der Feind iſt ſchon das Moor herüber:
Erſt nach dem Treffen laßt George Stanley ſterben.

Richard

Wohl tauſend Herzen ſchwellen mir im Buſen:
Voran die Banner! ſetzet an den Feind!
Und unſer altes Wort des Muts, Sankt George,
Beſeel' uns mit dem Grimme feur'ger Drachen!
Ein auf ſie! Unſre Helme krönt der Sieg.

Dann erlegt er hintereinander fünf Offiziere in Richmonds Rüſtung. Sein Pferd iſt getötet, zum ſechſten Male ſucht er Richmond zu Fuß auf:

Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Catesby

Herr, weicht zurück; ich helf' Euch an ein Pferd.

Richard

Ich ſetzt' auf einen Wurf mein Leben, Knecht,
Und will der Würfel Ungefähr beſtehn.
Ich denk', es ſind ſechs Richmonds hier im Felde;
Fünf ſchlug ich ſchon an ſeiner Stelle tot.
Ein Pferd! ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!

Wohl kein anderes Shakeſpeareſches Schauſpiel wird in dem Grad von der Hauptperſon beherrſcht. Sie verſchlingt beinahe alles Intereſſe, und es beweiſt die große Kunſt Shakeſpeares, daß wir ihm trotzdem mit Teilnahme folgen. Das beruht zum Teil darauf, daß mehrere ſeiner Opfer ſo wertlos ſind; ihr Schickſal ſcheint verdient zu ſein. Annas Schwäche beraubt ſie unſeres Mitgefühls, und Richards Bluttat verliert für uns außerdem an Entſetzen, wenn wir ſehen, wie leicht ſie ihm von dem Weſen vergeben wird, dem ſie am meiſten zu Herzen gehen müßte. Trotz aller ſeiner Laſter ſprechen ſein Witz und ſein Mut für ihn, ein Witz, der ſich zuweilen zu einem mephiſtopheliſchen Humor erhebt, ein Mut, der ſich nicht einmal im Augenblicke des Unterganges verleugnet, ſondern ſeinen Fall mit einem Glanz umgibt, den der Triumph ſeines korrekten Gegners entbehrt. So falſch und heuchleriſch er auch anderen gegenüber iſt, ſo heuchelt er doch nie ſich ſelbſt etwas

vor; er ist chemisch rein von Selbstbeschönigung und gibt sich sogar zuweilen selbst die beschimpfendsten Namen. Diese Wahrhaftigkeit in der Tiefe seines Wesens wirkt anziehend. Auch das spricht für ihn, daß Drohungen und Verwünschungen an ihm abprallen, daß weder Haß noch Waffen noch Übermacht ihm Schrecken einjagen; Charakterstärke ist eine so seltene Sache, daß sie selbst für einen Verbrecher Teilnahme erregt. Vielleicht hätte Richard, wenn ihm eine längere Regierungszeit vergönnt gewesen wäre, wie ein König vom Typus Ludwig XI. in der Geschichte dagestanden: ränkevoll, immer von der Religion gedeckt, aber klug und fest. Nun verbrachte er in der Wirklichkeit wie im Drama seine ganze Zeit mit Bestrebungen, den Platz zu behaupten, den er sich wie ein blutdürstiges Raubtier erkämpft hatte. Seine Gestalt prägt sich unserer Erinnerung ein, wie seine Zeitgenossen sie geschildert haben: klein und kräftig, die rechte Schulter in die Höhe gezogen, das schöne, braune Haar lang herabwallend, um die Mißgestaltung der Schultern zu verbergen; er beißt sich in die Unterlippe, stets unruhig, stets mit der Hand seinen Dolch in der Scheide auf und ab stoßend, aber ihn während eines Gesprächs nie ganz herausziehend — Shakespeare hat es verstanden, diesen Jaguar in menschlicher Gestalt mit dem Glorienschein der Poesie zu umgeben.

Den stärksten Kontrast zu Richard bilden die beiden Kindergestalten, die Söhne Eduards. Der ältere Knabe trägt sich schon mit großen Gedanken, ist schon königlich gesinnt, mit tiefem Verständnis für die Bedeutung historischer Taten: Daß Julius Cäsar den Tower erbaut habe, das müsse, selbst wenn es nur Überlieferung sei, sich von Geschlecht zu Geschlecht vererben. Er ist ganz davon erfüllt, daß Cäsars Taten seinem Genius Stoff gegeben und sein Genius seinen Werken Leben verliehen habe, und mit Begeisterung ruft er: „Der Tod besiegte diesen Sieger nicht.“ — Der jüngere Bruder ist jugendlich witzig, voller Einfälle, voll knabenhaften Spottes über die häßliche Gestalt des Oheims und voll kindlicher Freude über Dolch und Schwert. Shakespeare hat diese jungen Brüder durch wenige Striche mit der höchsten Anmut ausgestattet. Die Mörder weinen wie Kinder, als sie über ihren Tod Bericht abstatten: sie lagen Arm in Arm,

Vier Rosen eines Stengels ihre Lippen,
Die sich in ihrer Sommerschönheit küßten.

Die ganze Tragödie von Richards Leben und Tod ist gleichsam in einen Rahmen von Weibertrauer eingefaßt und von Weiberklagen durchdrungen. Sie hat in ihrer inneren Form eine nicht geringe Ähnlichkeit mit einer griechischen Tragödie, wie sie ja auch tatsächlich das letzte Glied einer Tetralogie ist.

Nirgends steht Shakespeare der klassischen Richtung näher, die sich in England nach Senecas Muster entwickelt hatte.

Alles entspringt hier dem Fluche, den York im dritten Teile von Heinrich VI. (I, 4) über Margarete von Anjou ausspricht. Sie hat ihren gefangenen Feind, den Herzog von York, verhöhnt, und, als Clifford den jungen Rutland durchbohrte, dem Vater ein mit dem Blute des Sohnes durchtränktes Tuch überreicht, damit er seine Tränen abwische.

Deshalb verliert sie ihren Mann, ihre Krone, ihren Sohn, den Prinzen von Wales, wie sie schon vorher ihren Geliebten Suffolk verlor, so daß nichts mehr ihr das Leben wert macht.

Aber nun ist es an ihr, Rache zu üben.

Der Dichter hat in ihr die antike Nemesis verkörpern wollen, hat ihr übernatürliche Größe gegeben und sie außerhalb der Bedingungen des wirklichen Lebens gestellt. Sie, die Verbannte, kehrt unangefochten nach England zurück, geht in Eduards IV. Schloß umher und läßt ihrem Haß und ihrer Wut in seiner, seiner Verwandten und Höflinge Gegenwart freien Lauf. Auch unter Richard III. tritt sie nur auf, um ihren Feinden zu fluchen — und selbst Richard kann sich bei diesen Verwünschungen eines abergläubischen Schauders nicht erwehren.

Nie hat Shakespeare sich später soweit von der Möglichkeit entfernt, um eine Bühnenwirkung zu erzielen. Und doch ist es zweifelhaft, ob eine solche überhaupt erzielt wird. Wenn man das Stück liest, so wirken diese Verwünschungen allerdings mit ungewöhnlicher Gewalt, auf der Bühne jedoch kann Margarete nur ermüden, da sie die Handlung stört und aufhält, ohne jemals einzugreifen.

Im übrigen ist sie allerdings wirksam genug. Alle, die sie verflucht, sind des Todes: der König und seine beiden Söhne, Rivers und Dorset und Lord Hastings usw.

Sie trifft die Herzogin von York, die Mutter Eduards IV., und Königin Elisabeth, seine Witwe, schließlich auch Anna, die so

tollkühn gewonnene und bald wieder verstoßene Gemahlin Richards. Und alle diese Frauen lassen nun wie in einem griechischen Chorgesang immer wieder ihre in einem mächtigen lyrischen Stil gehaltenen, in gereimten Versen ausgesprochenen Klagen und Verwünschungen erschallen. An zwei Hauptstellen stimmen sie (II, 2 und IV, 1) förmliche Chorgesänge in Replikenform an.

Folgende Zeilen mögen als Beispiel für den lyrischen Ton der Diktion dienen:

Herzogin (zu Dorset)
Geh du zu Richmond: Glück geleite dich! —
(zu Anna)
Geh du zu Richard: Engel schirmen dich! —
(zu Elisabeth)
Geh du zur Freistatt: Trost erfülle dich! —
Ich in mein Grab, wo Ruh' befried'ge mich!
Mir wurden achtzig Leidensjahr' gehäuft
Und Stunden Lust in Wochen Grams ersäuft.

So ist diese Jugendarbeit, wo alles fest, reich und sicher ist, wenn auch von sehr ungleicher Güte. Alles ist hier bis zur Oberfläche ausgearbeitet; die Personen sagen selbst, wie sie sind, und ob sie nun wild oder sanft sind — durchsichtig, ihrer selbst allzu bewußt sind sie alle; jede erklärt sich selbst in Monologen und jede wird in einer Art von Chorgesang beurteilt. Die Zeit ist noch nicht gekommen, wo es Shakespeare nicht mehr einfällt, die dargestellte Persönlichkei dem Zuschauer den Schlüssel zu ihrem Verständnis feierlich überreichen zu lassen, wo er im Gegenteil diesen Schlüssel so tief im innersten der Persönlichkeit verbirgt wie er es mit seinem Sinn für die Geheimnisse und die inneren Widersprüche des Seelenlebens vermag.

XIX.

In dem Gemeindeprotokoll von Stratford-upon-Avon, und zwar im Begräbnisregister des Jahres 1596, steht mit schöner und deutlicher Schrift folgende Aufzeichnung*):

August 11., Hamnet filius William Shakespeare.

*) Faksimile in Knights: William Shakespeare. A. Biography, S. 373.

Shakespeares einziger Sohn war am 2. Februar 1585 geboren; er wurde also nur elfundeinhalb Jahre alt.

Unzweifelhaft ging dieser Todesfall einem Vater, der ein so tiefes Gefühl hatte wie Shakespeare, sehr zu Herzen, und zwar um so mehr, weil er, immerfort bemüht, das gesunkene Ansehen seiner Familie wieder aufzurichten, nun den Erben seines Namens verloren hatte.

Spuren von dem, was sein Vaterherz gelitten hat, finden sich in seiner nächsten Arbeit König Johann, die in den Jahren 1596—1597 ausgeführt zu sein scheint.

Eines der Grundmotive dieses Dramas ist das Verhältnis zwischen Johann ohne Land, der den englischen Thron an sich gerissen hat, und dem rechten Erben, dem jungen Arthur, dem Sohne von Johanns älterem Bruder, der zu der Zeit, in der das Stück spielt, ungefähr vierzehn Jahre alt war, den Shakespeare aber im Interesse seiner Dichtung und vielleicht auch infolge der ihn während der Ausarbeitung beherrschenden Gedanken und Gefühle viel jünger und dadurch rührender und kindlich feiner gemacht hat.

Der König hat den Knaben in seine Gewalt bekommen. Die berühmteste Stelle des Dramas ist wohl die (IV, 1), wo der Kammerherr des Königs, Hubert de Burgh, der den Befehl erhalten hat, den kleinen Gefangenen mit glühenden Eisen zu blenden, bei Arthur mit zwei Dienern eintritt, die als Henkersgehilfen den Knaben an einen Stuhl binden und ihn festhalten sollen, während die Untat ausgeführt wird. Der kleine Prinz, der gegen Hubert keinen Verdacht hegt und nur im allgemeinen die Ränke seines Oheims fürchtet, ahnt noch keine Gefahr, sondern ist voll Teilnahme und kindlicher Zärtlichkeit. Die Anmut dieser Szene ist außerordentlich:

Arthur

Ihr seid traurig.

Hubert

Fürwahr, ich war schon lust'ger.

Arthur

Liebe Zeit!
Mich dünkt, kein Mensch kann traurig sein, als ich:
. . . . . .
. . . . . und, Hubert, wollte Gott,
Ich wär' Eur' Sohn, wenn Ihr mich lieben wolltet.

Hubert (beiſeite)

Red' ich mit ihm, ſo wird ſein ſchuldlos Plaudern
Mein Mitleid wecken, das erſtorben liegt:
Drum will ich raſch ſein und ein Ende machen.

Arthur

Seid Ihr krank, Hubert? Ihr ſeht heute blaß:
Im Ernſt, ich wollt', Ihr wär't ein wenig krank,
Daß ich die Nacht aufbliebe, bei Euch wachte.
Gewiß, ich lieb' Euch mehr, als Ihr mich liebt. —

Hubert läßt ihn nun den königlichen Befehl leſen:

Könnt Ihr's nicht leſen? Iſt's nicht gut geſchrieben?

Arthur

Zu gut zu ſolcher ſchlimmen Abſicht, Hubert.
Müßt Ihr mit heißem Stahl das Aug' mir ausglühn?

Hubert

Junge, ich muß.

Arthur

Und wollt Ihr?

Hubert

Und ich will.

Arthur

Habt Ihr das Herz? Als Euch der Kopf nur ſchmerzte,
So band ich Euch mein Schnupftuch um die Stirne,
Mein beſtes, eine Fürſtin ſtickt' es mir,
Und niemals fordert' ich's Euch wieder ab;
Hielt mit der Hand den Kopf Euch mitternachts.

Hubert ruft die Knechte, und das Kind verſpricht, ſitzen und alles mit ſich geſchehen zu laſſen, wenn er blutdurſtigen Männer wegjagen wolle. Der eine Diener ſa Hinausgehen ein mitleidiges Wort, und Arthur verzweifelt, ſeinen einzigen Freund hinweggeſcholten habe. Nun begi Hubert in rührenden Ausdrücken anzuflehen, bis die Eiſen i ihres Geſpräches kalt geworden ſind — und Hubert hat n Herz,' ſie aufs neue glühend zu machen.

Dieſe flehentlichen Bitten Arthurs an den barſchen daß er ſeine Augen ſchonen möge, das ſind in Shakeſpea

danken die Gebete des kleinen Hamnet gewesen, daß er auch fernerhin das Licht des Tages möge schauen dürfen, oder vielmehr die flehentlichen Bitten Shakespeares, daß der Tod das Leben des Kindes schonen möge — Bitten und Gebete, denen die Erfüllung versagt blieb.

Am deutlichsten fühlt man jedoch das Jammern des Vaterherzens in Constanzens mütterlichen Klagen, als der kleine Arthur in die Gefangenschaft geführt wird (III, 4):

Pandulpho

Fürstin, Ihr redet Tollheit und nicht Gram.

Constanze

. . . . . .

Ich bin nicht toll: mein Haar zerrauf' ich nur;

. . . . . .

Ja, wär' ich toll, vergäß' ich meinen Sohn,
Säh' ihn wohl gar in einer Lumpenpuppe.
Ich bin nicht toll: zu wohl, zu wohl nur fühl' ich
Von jedem Unglück die verschiedne Qual.

In ihrer Angst und Bekümmernis schildert sie die Leiden, die ihren Liebling im Gefängnis bedrohen:

Nun aber nagt der Sorgen Wurm mein Knöspchen
Und scheucht den frischen Reiz von seinen Wangen,
Und er wird hohl aussehen, wie ein Geist,
So bleich und mager wie ein Fieberschauer,
Und wird so sterben . . . . . .

Pandulpho

Ihr übertreibt des Grames Bitterkeit.

Constanze

Der spricht zu mir, der keinen Sohn je hatte.

König Philipp

Ihr liebt den Gram so sehr als Euer Kind.

Constanze

Gram füllt die Stelle des entfernten Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher,
Zeigt seinen lieben Blick, spricht seine Worte,
Erinnert mich all seiner holden Gaben,
Und füllt mit seiner Form die leeren Kleider.

Shakeſpeares großes Herz ſcheint für ſeine Klagen ein Ablauf gefunden zu haben, indem er ſeine Trauer in Conſtanze Gemüt niederlegte.

Als Grundlage für König Johann hat Shakeſpeare ein Jahre 1591 erſchienenes altes Stück über denſelben Gegenſta benutzt.*) Dieſes Stück iſt naiv und ganz geiſtlos, aber es er hält die ganze Handlung, ſkizziert alle Perſonen und legt beina alle wichtigen Szenen an. Der Dichter hat auf die Erfindung t äußeren Züge keine Kraft zu vergeuden brauchen; er hat ſeine gar Fähigkeit darauf verwenden können, alles zu beleben, zu vergeiſtig und zu vertiefen, und ſo iſt es denn geſchehen, daß dieſes Dran das nie zu ſeinen populären Schauſpielen gehört hat, das zu ſein Lebzeiten wohl nur ſelten aufgeführt wurde und erſt nach ſein Tode in der Folioausgabe im Druck erſchien — gleichwohl eini ſeiner herrlichſten Menſchenſchilderungen und eine Menge reize geformter, tiefſinniger und phantaſiereicher Repliken enthält.

Das alte Stück war ein rein proteſtantiſches Tendenzdran gegen katholiſche Übergriffe und voll von dem derben Hohn u dem groben Haß der Reformationszeit gegen Mönche und Nonn Shakeſpeare hat mit ſeinem gewöhnlichen Takt die religiöſe Polen entfernt und nur die national-politiſche gegen den römiſch Katholizismus beibehalten, weshalb das Schauſpiel zu Eliſabet Zeiten eine große Aktualität beſaß. Außerdem aber hat er d Schwerpunkt des Stückes verlegt. Bei Shakeſpeare dreht ſich all um Johanns mangelhaftes Recht auf den Thron; hierauf beru die Untat, die er ins Werk ſetzt und (obgleich dieſe nicht ſein Wunſche gemäß ausgeführt wird) der Abfall der Barone.

Als „Hiſtorie“ leidet das Stück, trotz ſeiner großen dram tiſchen Vorzüge vor Richard II., unter demſelben Grundfehl wie dieſes, und zwar in noch höherem Grade; die Geſtalt d Königs iſt für die Hauptperſon eines Dramas zu wenig anſprechen ſeine abſcheuliche Wankelmütigkeit, daß er knieend ſeine Krone v

*) Sein voller Titel lautet: The Troublesome Raigne of Joh King of England, with the discouerie of King Richard Cordelio Base sonne (vulgarly named The Bastard Fawconbridge): also t death of King John at Swinstead Abbey. As it was (sundry time publikely acted by the Queenes Maiesties Players, in the honorab Citie of London.

demſelben päpſtlichen Legaten empfängt, den er kurz vorher mit prahlenden Worten abgewieſen hat, ſein verächtlicher Mordplan gegen ein unſchuldiges Kind und ſein Verdruß über dieſen Plan, als er ſieht, daß deſſen vermeintliche Ausführung die Stützen ſeines Thrones von ihm entfernt — all dieſes Häßliche und Niedrige, das durch keine einzige höhere Eigenſchaft beſchönigt wird, läßt den Zuſchauer die Nebenperſonen als die eigentlichen Hauptperſonen betrachten und zerſtreut ſeine Aufmerkſamkeit. Es gebricht der Handlung an Einheit, weil der König ſie nicht zuſammenzuhalten vermag.

Er ſelbſt iſt für alle Zeiten gezeichnet in der meiſterlichen Szene (III, 3), wo er Hubert ohne direkte Aufforderung dahin bringen will, daß dieſer ſeinen Wunſch, Arthur ermordet zu ſehen, verſtehe und erfülle:

Wenn du mich könnteſt ohne Augen ſehn,
Mich hören ohne Ohren und erwidern
Ohn' eine Zunge, mit Gedanken bloß,
Ohn' Auge, Ohr und läſt'gen Schall der Worte:
Dann wollt' ich, trotz dem lauernd wachen Tag,
In deinen Buſen ſchütten, was ich denke.

Hubert verſichert ihn ſeiner Treue und Ergebenheit. Wenn auch der Tod an ſeine Tat geknüpft wäre, ſo wolle er ſie dennoch um des Königs willen ausführen. Nun wird Johann herzlich, beinahe innig, „Mein Hubert, Hubert, Hubert!“ ſtrömt es über ſeine Lippen. Er zeigt auf Arthur, und dann folgt ein bewunderswerter Replikenwechſel:

hör' mein Freund,
Er iſt 'ne rechte Schlang' in meinem Weg;
Und wo mein Fuß nur irgend niedertritt,
Da liegt er vor mir: Du verſtehſt mich doch?
Du biſt ſein Hüter.

Hubert

Und will ſo ihn hüten,
Daß Eure Majeſtät geſichert.

König Johann

Tod!

Hubert

Mein Fürſt!

König Johann
Ein Grab.

Hubert
Er ſoll nicht leben.

König Johann
Gut.
Nun könnt' ich luſtig ſein. Hubert, ich lieb' dich;
Ich will nicht ſagen, was ich dir beſtimme:
Gedenke drau! — Lebt wohl denn, gnäd'ge Mutter,
Ich ſende Eurer Majeſtät die Wache.

Eleonore
Mein Segen ſei mit dir.

Die Geſtalt, die das Stück als Bühnenarbeit glück
die Bretter führen ſollte, iſt der Baſtard, Philip Faulc
ein unehelicher Sohn von Richard Löwenherz. Er iſt
John Bull als mittelalterlicher Ritter, mit einer Kraft u
derben engliſchen Humor ausgerüſtet, der nicht wie bei
der italieniſierende Witz eines jungen biederen Kava
ſondern der überſtrömende Ausbruch geſunden Überm
geſunder Aufrichtigkeit bei einem nationalen Herkules. T
im erſten Aufzuge, in der er zugleich mit ſeinem Bruder
der ihm als dem vermeintlich unehelich geborenen das
alten Faulconbridge rauben will, und die folgende Szen
Mutter, die er eindringlich um die Wahrheit befragt, wa
in dem alten Drama vorhanden; aber dort iſt alles,
Baſtard ſagt, voller Ernſt: die witzige Ausführung iſt Sh
Werk. Er iſt es, der dem Baſtard Wendungen in de
legt wie:

Ich bin Sir Roberts Sohn, des alten, nicht;
Sir Robert konnte ſeinen Teil an mir
Karfreitags eſſen und doch Faſten halten.

Und in Shakeſpeares Geiſt tröſtet der Sohn die Mu
dem Geſtändnis mit den Worten:

Beim Sonnenlicht! ſollt' ich zur Welt erſt kommen,
So wünſcht' ich keinen beſſern Vater mir.
Es gibt auf Erden losgeſprochne Sünden,
Und Eure iſt's . . . . .

ährend Shakeſpeare zu einem ſpäteren Zeitpunkte ſeines
wo ſeine Anſicht aller menſchlichen Lebensverhältniſſe
wird, in König Lear Edmunds Schurkerei und ſeine
g außerhalb des normal Menſchlichen durch ſeine unregel-
Geburt motiviert, hat er hier in dem Baſtard eben ein
n der Geſundheit, Natürlichkeit, Friſche und Stärke zeichnen
die der Volksglaube den Kindern der Liebe zuſchreibt.
n Gegenpol zu dieſem Nationalhelden bildet „Lymoges,
von Öſterreich" eine Geſtalt, in der Shakeſpeare nach dem
e des alten Stückes zwei ganz verſchiedene Perſönlichkeiten
t hat, nämlich Vidomar, Vicomte von Limoges, vor deſſen
Richard Löwenherz im Jahre 1199 als Belagerer fiel,
opold V., Erzherzog von Öſterreich, der den Löwenherz in
nſchaft gehalten hatte; dieſer ſtarb aber fünf Jahre früher
hard, war alſo an dem Tode des Königs ganz unſchuldig
te folglich nicht mehr zu der Zeit, wo die Handlung des
vor ſich geht. Hier gilt er für den feigen Mörder des
ütigen Königs, trägt zum Andenken an ſeine Untat ein
ell über den Schultern und muß deshalb Conſtanzens ent-
Worte und des Baſtards witzigen Hohn über ſich ergehen

Conſtanze

Du in der Haut des Löwen! Weg damit,
Und häng' ein Kalbsfell um die ſchnöden Glieder!

Öſterreich

O daß ein Mann zu mir die Worte ſpräche!

Baſtard

Und häng' ein Kalbsfell um die ſchnöden Glieder!

Öſterreich

Ja, unterſteh' dich, das zu ſagen, Schurke.

Baſtard

Und häng' ein Kalbsfell um die ſchnöden Glieder!

jedesmal, wenn der Herzog ſpäter mitſprechen und ſeine er-
nde oder ratende Stimme erheben will, ſo ſchleudert der
rb ihm dieſe grobe Spottrede ins Geſicht.

Anfangs ist er jugendlich übermütig, ein echter mittelalt
licher Edelmann, der den Bürgerstand als solchen verach
Als die Bewohner von Angiers die Pforten ihrer befestigten St
weder dem Könige Johann noch dem König Philipp von Fra
reich öffnen wollen, ist der Bastard über diese friedliebende B
sicht so empört, daß er den Königen rät, nun gemeinsam i
Waffen gegen diese arme Stadt zu richten und erst, wenn
Festung dem Erdboden gleichgemacht sei, ihre eigene Fehde wiel
aufzunehmen. Aber im Laufe der Handlung reift er immer m
heran und legt stets größere und wertvollere Eigenschaften an d
Tag: Menschlichkeit, Rechtlichkeit und eine Treue gegen den Kön
die eine freie Sprache gegen diesen nicht ausschließt.

Stets ist seine Ausdrucksweise voll Phantasie, und zwar n
reicher daran als die der anderen männlichen Personen des Stück
Selbst dem abstraktesten Begriffe verleiht er in seiner Rede Körpe
gestalt. So sagt er (III, 1):

Der alte Glöckner Zeit, der kahle Küster.

In dem älteren Stücke wird die Vollziehung des ihm gegeben
Auftrages, die englischen Klöster zu besuchen und die übervoll
Geldbeutel der Äbte zu schütteln, in weitläufigen Szenen dargestel
Shakespeare hat diese Ausbrüche einer antipapistischen Leidensch
die er nicht teilte, entfernt. Dagegen hat er den Bastard a
mählich mit einer wahrhaft moralischen Überlegenheit ausgestatt
Anfangs ist er nur der freudige, naturfrische Kraftmensch, der
sozialen Gebräuche, die Redensarten und die Ziererei durchbric
auch bewahrt er bis zuletzt etwas von dem Unwillen gegen
„Seidenstutzer", den Shakespeare später in so großem Stil
Heinrich Percy hervortreten läßt; aber es liegt wirkliche Hoheit
seinem Wesen, wenn er am Schlusse des Stückes diese männli
Aufforderung an seinen schwachen Oheim richtet (V, 1):

Laßt nicht die Welt von Furcht und trübem Mißtraun
Beherrscht ein königliches Auge sehen.
Seid rührig wie die Zeit, Feu'r gegen Feuer,
Bedroht den Droher, übertrotzt des Schreckens
Prahlhafte Stirn: so werden niedre Augen,
Die ihr Betragen von den Großen leihn,
Durch Euer Vorbild groß, und sie erfüllt
Der kühne Geist der Unerschrockenheit.

Der Baſtard iſt im Drama der Vertreter der vaterländiſchen Stimmung. Wie ſehr es aber dem Dichter am Herzen gelegen hat, die Saiten dieſer Stimmung klingen zu machen, beweiſt der Umſtand, daß er dem Feinde Englands, der den Löwenherz erſchlagen, dem Herzog von Öſterreich, die erſte Lobpreiſung über England in den Mund legt (II, 1):

Ich will zur Heimat nimmer kehren,
. . . . . .
Bis jener bleiche Strand, deſſ' weißes Antlitz,
Zurück des Weltmeers wilde Fluten ſtößt
Und trennt ſein Inſelvolk von andern Ländern:
Bis jenes England, von der See umzäumt,
Dies wellenfeſte Bollwerk, ſicher ſtets
Und unbeſorgt vor fremdem Unternehmen.
Ja bis der weſtlich fernſte Winkel dich
Als König grüßt . . . . .

Wie geringfügig iſt der Unterſchied des patriotiſchen Stils bei den beiden Todfeinden, da der Baſtard, der den Herzog erſchlagen hat, das Stück mit der nach dem älteren Texte nur leicht umgearbeiteten Replik beſchließt:

Dies England lag noch nie und wird auch nie
Zu eines Siegers ſtolzen Füßen liegen,
. . . . . .
So komme nur die ganze Welt in Waffen,
Wir trotzen ihr: nichts bringt uns Not und Reu,
Bleibt England nur ſich ſelber immer treu.

Nächſt dem Baſtard iſt Conſtanze der Charakter, der das Trauerſpiel trägt, und die Schwäche des Stückes beruht größtenteils darauf, daß Shakeſpeare ſie ſchon am Schluſſe des dritten Aufzugs totgeſchlagen hat. Ja, ſo nachläſſig iſt ihr Tod behandelt, daß wir ihn nur beiläufig durch einen Boten erfahren. Sie tritt gar nicht mehr auf, nachdem ihr Sohn Arthur aus dem Wege geräumt iſt, wahrſcheinlich weil Shakeſpeare eine Wiederholung der Schilderungen von trauernden und entrüſteten Müttern fürchtete, die er in ſeinen früheren geſchichtlichen Dramen ſchon gegeben hatte.

Er hat dieſe Geſtalt mit einer ganz beſonderen Vorliebe behandelt, die er in der Regel den Charakteren erzeigt, die auf die

eine oder andere Weiſe jedem Vergleich mit der ſchlappen Weltlic
keit und dem ſchöntuenden Herkommen kräftig widerſtreben. Er h
ſie nicht nur mit leidenſchaftlicher und ſchwärmeriſcher Mutterlie
ausgeſtattet, ſondern auch mit einem Reichtum an Gefühl u
Einbildungskraft, der ihren Worten eine gewiſſe poetiſche Gro
artigkeit verleiht. Sie wünſcht, daß „ihre Zunge im Munde d
Donners wäre“; dann wolle ſie die Welt durch ihre Leidenſch
erſchüttern. Sie iſt erhaben in ihrer Trauer über den verloren
Sohn:

Ich will mein Leiden lehren, ſtolz zu ſein;
Denn Gram iſt ſtolz und hält den Eigner feſt.
Um mich und meines großen Grames Staat
Laßt Kön'ge ſich verſammeln . . . . .
(Sie ſetzt ſich auf den Boden)
den Thron will ich beſteigen,
Ich und mein Leid; hier laßt ſich Kön'ge neigen

und doch bereitet uns Shakeſpeare durch die Überſpanntheit der Au
drücke ſchon hier darauf vor, daß ſie im Wahnſinn ſterben wird.

Arthur iſt die dritte Geſtalt, die des Leſers Aufmerkſamk
feſſelt. Alle Szenen, in denen das Kind auftritt, kommen ſch
in dem älteren Stücke desſelben Namens vor, auch die erſte d
zweiten Aufzugs, und es iſt deshalb ſchwierig, einzuſehen, n
welchem Recht Fleay ſeine Vermutung ausſpricht, daß die erſt
zweihundert Verſe dieſes Aufzuges in aller Eile eingeflochten ſeie
nachdem Shakeſpeare ſeinen Sohn verloren habe. Aber beina
alles, was anmutig und rührend an der Geſtalt iſt, verdanken w
dennoch dem großen Bearbeiter. Am beſten iſt der alte Text wo
in der Szene, wo Arthur durch den Sprung von der Burgmau
ſeinen Tod findet. Shakeſpeare hat ſich hier im weſentlichen a
eine ſtarke Verkürzung der Replik beſchränkt; in dem alten Köni
Johann richtet Arthur, da er zerſchmettert am Boden liegt, lan
Klagen an ſeine abweſende Mutter und lange Gebete an de
„ſüßen Jeſus“. Bei Shakeſpeare ſpricht er nach ſeinem Falle nu
zwei Zeilen.

Hier wie beinahe überall in Shakeſpeares Arbeiten aus ſeine
jüngeren Jahren erregt es immer wieder das Erſtaunen des Leſer
daß die in dichteriſcher und rhetoriſcher Beziehung hervorragendſte
Partien gerade neben den ärgſten euphuiſtiſchen Geſchmackloſigkeite

ſtehen. Und man hat keineswegs den Ausweg, daß dieſe letzteren aus dem älteren Drama als Erbe mit herübergenommen ſeien. Im Gegenteil, dort gibt es nichts derartiges; ſie ſind augenſcheinlich von Shakeſpeare mit der ausdrücklichen Abſicht hinzugefügt, Feinheit und Tiefſinn an den Tag zu legen. In den Szenen vor Angiers' Mauern hat er ſich im ganzen genau an den Gang und den Sinn jeder wichtigeren Replik in dem alten Drama gehalten. So z. B. bringt auch dort ein Bürger auf der Stadtmauer die Ehe zwiſchen Blanca und dem Dauphin in Vorſchlag. Shakeſpeare umſchreibt die Replik und führt folgende herrliche Zeilen ein (II, 1):

Wenn muntre Liebe nach der Schönheit geht:
Wo fände ſie ſie holder, als in Blanca?
Wenn fromme Liebe nach der Tugend ſtrebt:
Wo fände ſie ſie reiner, als in Blanca?
Fragt ehrbegier'ge Liebe nach Geburt:
Weſſ' Blut ſtrömt edler, als Prinzeſſin Blancas?

Erſtaunlich aber iſt es, das dieſelbe Hand, die eben dieſe Verſe niedergeſchrieben hat, ſich unmittelbar nachher in einen Brei von Geſchmackloſigkeit verliert wie dieſe:

Wie ſie, an Schönheit, Tugend und Geburt,
Iſt auch der Dauphin jedes Wegs vollkommen,
Wo nicht vollkommen, ſagt, er iſt nicht ſie;
Und ihr fehlt wieder nichts, wenn dies für Mangel
Nicht etwa gelten ſoll, ſie ſei nicht er.

und dieſer tiefe Gedanke wird dann mit einem wahren Luxus von Gleichniſſen weiter ausgeſponnen. Braucht man ſich da zu wundern, daß Voltaire und andere Franzoſen des 18. Jahrhunderts an einem ſolchen Stile Ärgernis nahmen, und daß dieſer ihren Blick für die überſtrömende Genialität an anderen Stellen trübte?

Sogar die ergreifende Szene zwiſchen Arthur und Hubert hat Shakeſpeare mit derartigen unglücklichen Witzeleien verunziert. Der kleine Knabe, der knieend um das Licht ſeiner Augen bittet, hat mitten unter den rührendſten Worten ſo affektierte, geſuchte und verſchrobene Wendungen, wie z. B.:

Das Eisen selbst, obschon in roter Glut,
Genaht den Augen, tränke meine Tränen
Und löschte seine feurige Entrüstung
In dem Erzeugnis meiner Unschuld selbst;
Ja, es verzehrte sich nachher in Rost,
Bloß weil sein Feuer mir das Aug' bedrohte.

oder diese, ebenfalls über das Eisen:

Wenn Ihr das tut, macht Ihr sie nur erröten
Und über Eu'r Verfahren glühn vor Scham.

Der Geschmack der damaligen Zeit muß stark auf S speares Geist eingewirkt haben, wenn er nicht selbst empfunden wie unmöglich derartige Wortwitzeleien auf den Lippen eines K sind, das um das Licht seiner Augen fleht.

Was die moralische Grundanschauung betrifft, so ist zwi Shakespeares und dem alten Drama von König Johann wesentlicher Unterschied vorhanden. Die Niederlage und der volle Tod des Königs sind in beiden Dramen als die Straf seine Schuld aufgefaßt. Es hat nur, wie schon erwähnt, ein rücken des Schwerpunktes stattgefunden. In dem alten D sagt der sterbende Johann mit stammelnder Zunge ausdrü daß er von dem Augenblicke an, wo er sich dem römischen Pr übergab, auf Erden keinen Segen mehr gehabt habe; denn Fluch des Papstes sei Segen, sein Segen aber Fluch. Bei S speare ist der Nachdruck nicht auf die Schwäche des König religiös-politischen Kampfe, sondern auf sein Unrecht gegen A gelegt. Der Bastard spricht den Grundgedanken des Stückes wenn er sagt (IV, 3):

Aus diesem Stückchen toten Königtums
Floh dieses Reiches Leben, Recht und Treu
Zum Himmel auf.

Auch in politischer Beziehung steht Shakespeare auf dems Grunde wie der Verfasser des alten Stückes und, kann man h fügen, jeder damalige Schriftsteller.

Die wichtigsten Gegensätze und Begebenheiten des Zeita das er darstellen will, existieren für ihn nicht. Die ersten Her des Hauses Plantagenet und überhaupt die normannischen Fi

faßt er naiv als englische Nationalhelden auf; er hat augenscheinlich keine Ahnung von der tiefen Kluft zwischen Normannen und Angelsachsen, die jene Zeit bezeichnet und erst unter Johann dadurch zu verschwinden begann, daß die feindlichen Stämme, der Tyrannei des Königs überdrüssig, zu einem Volke zusammenschmolzen. Shakespeare hätte nur wissen sollen, daß die Lieblingsformel seines Richard Löwenherz, wenn er etwas leugnen wollte, war: „Haltet Ihr mich für einen Engländer?“ und sein wie seiner Normannen Lieblingsfluch: „Möge ich zum Engländer werden, wenn ...“ (Kreyßig: Vorlesungen über Shakespeare I, 131).

Nicht in einem Satze, nicht mit einer Silbe berührt er in seinem Drama die Begebenheit, die allen späteren Zeiten das Hauptereignis unter Johann ist: die Erzwingung der Magna Charta. Dies hängt zunächst augenscheinlich davon ab, daß Shakespeare sich an seine Quelle, das ältere Drama hielt, und daß er die Begebenheit nicht in ihrer wirklichen Bedeutung erkannt hat; er hat nicht begriffen, daß aus der Magna Charta die bürgerliche Freiheit emporsproßte, indem sich eine Mittelklasse bildete, die sogar zu einer kräftigen Stütze für das Haus Tudor in seinem Kampfe gegen gewaltlüsterne, große Herren wurde; doch die Hauptursache, daß er der Magna Charta gar nicht erwähnt, ist sicherlich, daß Elisabeth es nicht liebte, an diesen alten Freibrief erinnert zu werden. Sie konnte es nicht ertragen, von Einschränkungen ihres königlichen Machtgebietes reden zu hören, und liebte es nicht, an die Niederlagen ihrer Vorgänger im Kampfe mit streitbaren und unabhängig gesinnten Vasallen erinnert zu werden. Und die Bevölkerung kam diesem Wunsche von ihr entgegen. Man hatte ihrer Regierung einen so großen nationalen Aufschwung zu verdanken, daß man die Gerechtsame des Volkes ihr gegenüber nie allzu scharf geltend machte und auch keine Befriedigung darin fand, deren Erwerbung geschildert zu sehen. Erst weit später, unter den Stuarts, begann das englische Volk, seiner Verfassung mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die damaligen Chronikenschreiber gleiten alle mit einer Hasenpfote über den Sieg der Barone hin, den sie im Kampf um die Magna Charta über Johann davontrugen. Shakespeare folgte also hier in der Auffassung der geschichtlichen Begebenheiten ebensosehr dem Strome seines Zeitalters wie seiner persönlichen Neigung.

XX.

Die beiden ersten Schauspiele, in denen man die Nachwirkung einer italienischen Reise zu spüren vermeint, sind Die Zähmung der Widerspenstigen und Der Kaufmann von Venedig; das erste Stück ist spätestens im Jahre 1596 geschrieben und das zweite sicher in diesem oder dem folgenden Jahre.

Taming of the shrew ist schon genügend besprochen worden. Es ist nur der rasche und kecke Umbau eines alten Stücks, Bühnenarchitektur, das Shakespeare niederriß, um aus dessen Material eine helle und lustige Halle aufzuführen. Schon das alte Schauspiel war als Theaterstück äußerst beliebt gewesen; unter Shakespeares Händen gelangte es zu einem neuen und besseren Leben. Sein eigenes Lustspiel ist nicht viel mehr als eine Posse, sie besitzt jedoch Schwung und Feuer, und die männliche Hauptperson, der etwas derb mannhafte Petruchio, steht in einem ergötzlichen und unvergeßlichen Gegensatze zu dem verwöhnten, eigensinnigen und leidenschaftlichen kleinen Weibsbilde, das er bezwingt.

Der Kaufmann von Venedig, Shakespeares erste bedeutende Komödie, ist ein Schauspiel von ganz anderem Rang und hat uns auch ganz anders beschäftigt; es liegt weit mehr von seinem innersten Wesen darin als in jenem leichten Lustspiel.

Einen ersten, rein literarischen Ansporn zum Kaufmann hat er sicher durch Marlowes Juden von Malta erhalten, der durch die Hauptperson Barabas eröffnet wird, wie er in seinem Bureau sitzt, die vor ihm liegenden Goldhaufen betrachtend, und in dem Gedanken an Schätze schwelgt, deren Aufzählung in seinen Monologe einige Seiten anfüllt: Perlen wie Rollsteine, Opale, Saphire, Ametyste, Hyazinthe, Topase, grasgrüne Smaragde, schöne Rubinen, blitzende Diamanten. Zu Anfang des Stückes ist er im Besitze all des Reichtumes, den der Geist der Lampe dem Aladdin verschafft, und wovon alle armen Dichter einmal geträumt haben.

Barabas ist Jude und Wucherer wie Shylock, hat wie Shylock eine Tochter, die in einen armen Christen verliebt ist, und ist rachsüchtig wie dieser. Aber er ist ein Ungeheuer, kein Mensch. Als er von den Christen übervorteilt und seines ganzen Vermögens

beraubt worden ist, wird er ein Verbrecher im Märchen- oder Tollhausstil; er benutzt seine eigene Tochter als Werkzeug seiner Rache und vergiftet sie dann mit allen Nonnen, in deren Kloster sie geflohen ist. Es hat Shakespeare gefallen, aus diesem langweiligen Teufel in der Haut eines Juden einen wirklichen Menschen und einen wirklichen Juden zu machen.

Aber diese leichte Anregung würde an Shakespeares Gemüt abgeprallt sein, wenn es zu dieser Zeit von Gedanken und Bildern erfüllt gewesen wäre, deren verschiedenartiger Charakter sie unwirksam machte. Die Anregung erhielt Bedeutung, weil Shakespeares Seelenleben damals von Vorstellungen beherrscht war, die sich alle um Erwerb, Eigentum, Vermögen und Reichtum drehten. Nur daß er nicht wie der Jude, dem es in allen Ländern untersagt war, Landbesitz zu erwerben, von Geld und Edelsteinen träumte, sondern als Landkind und echter Engländer Haus und Hof, Felder und Gärten und gut angelegte, zinstragende Gelder begehrte, endlich eine Standeserhöhung, die dem allem entspräche.

Wir haben gesehen, mit welcher Gleichgültigkeit er seine Schauspiele behandelte, wie wenig er darauf ausging, durch deren Herausgabe seinen Ruf zu verbreiten; alle Ausgaben seiner Werke, die zu seinen Lebzeiten erschienen, wurden ohne seine Mitwirkung und sicherlich gegen seinen Willen veranstaltet, da der Bücherverkauf ihm nicht das geringste einbrachte, sondern im Gegenteil durch Einschränkung des Theaterbesuches, von dem er leben wollte seine Einnahmen verminderte. Wenn man fernerhin aus seinen Sonetten ersieht, wie unglücklich er über seine Stellung als Schauspieler war, wie entehrt er sich durch die Geringschätzung fühlte, die seinem Stande entgegengebracht wurde, so kann man nicht daran zweifeln, daß er diese Lebensstellung, zu der er als armer Jüngling seine Zuflucht genommen hatte, im wesentlichen unter dem Gesichtspunkte des Broterwerbes betrachtete. Allerdings waren Männer wie Burbage und er in gewissen Kreisen beliebt und geachtet als Leute, die sich über ihren Stand emporgeschwungen hatten; aber sie waren Freigelassene, nicht Bürger und nicht Gentlemen. In einigen Versen des Dichters John Davies von Hereford, die beginnen: Schauspieler, ich liebe euch! und wozu eine Anmerkung als Beispiele W. S. R. B. [William Shakespeare, Richard Burbage] anführt, werden sie dennoch als Ausnahmen betrachtet. Denn hier

heißt es „Obgleich die Bühne reines und vornehmes Blut beſ
ſo ſeid Ihr doch edel an Sinn und Gemüt.“*)

Aber der Schauſpielerſtand war einträglich. Die mei
beſſeren Schauſpieler wurden wohlhabend, und wir finden in
damaligen Literatur nicht wenige Zeugniſſe, daß ſie unter ande
auch deswegen übel gelitten waren. In The return fr
Pernassus aus dem Jahre 1606 gibt Kemp zwei Studenten
Cambridge, die von ihm und Burbage Unterricht verlangen,
Troſt, daß es in der ganzen Welt in Bezug auf den Verdi
keinen beſſeren Beruf gäbe als den des Schauſpielers. In ei
Pamphlet aus demſelben Jahre Ratsey's Ghost gibt der gehä
Dieb mit ſatiriſcher Hindeutung auf Shakeſpeare dem umherziehen
Schauſpieler den Rat, ſich Ländereien zu kaufen, wenn er es m
ſei, Komödie zu ſpielen; dann würde er zu Ehren komn
In einem Epigramm Theatrum licentia aus dem Buche Laq
Ridiculosi vom Jahre 1616 wird vom Schauſpielerſtande geſ
daß er ſeinen Ausübern einen rein verdammungswürdig übertriebe
Gewinn bringe.**)

Der Gegenſtand von Shakeſpeares Sehnſucht war in er
Reihe weder Dichterruhm noch Anſehen als Schauſpieler, ſond
Wohlſtand, und zwar hauptſächlich als Mittel zu ſozialer
förderung. Daß ſein Vater an Vermögen und bürgerlicher Achtu
ſo ſehr verloren hatte, war ihm ſehr zu Herzen gegangen; von ſei
Jünglingsjahren an hatte er leidenſchaftlich das Ziel im A
behalten, den Namen und das Anſehen ſeiner Familie wieder a
zurichten. Nun hatte er, erſt zweiunddreißig Jahre alt, ſich ſ
ein kleines Vermögen erworben, und er ſuchte es auf die vort
haftеſte und zweckentſprechendſte Weiſe anzulegen, indem er ſt
das Ziel im Auge behielt, ſich über ſeinen Stand zu erheben.

Sein Vater hatte nicht gewagt, über die Straße zu geh
weil er fürchtete, Schulden halber verhaftet zu werden. Er ſel
war als Jüngling auf Befehl des Gutsbeſitzers gepeitſcht u
ins Loch geworfen worden. Die kleine Stadt, die Zeuge die

*) And though the stage doth staine pure gentle bloud.
Yet generous yee are in minde and moode.

**) For here's the spring (saith he) whence pleasures flow,
And brings them damnable excessive gains.

Demütigungen gewesen war, sollte Zeuge seiner Ehrenrettung sein. Wo man von ihm als dem zweifelhaft bekannten Schauspieler und Schauspieldichter hatte sprechen hören, da sollte man ihn als geachteten Haus- und Grundbesitzer wiedersehen. Und dort und anderswo sollten die Leute, die ihn zum Proletariat gerechnet hatten, ihn als Gentleman, das heißt als Mitglied des niederen Adels (the gentry) kennen lernen. Nach einer Überlieferung, für die Rowe sich auf Sir William Davenant beruft, soll Lord Southampton durch eine Gabe von tausend Pfund den Grund zu Shakespeares Wohlstand gelegt haben. Diese Sage klingt wegen der Größe der Summe nicht glaubhaft, obwohl Bacon von Essex mehr zum Geschenk erhielt. Tausend Pfund entsprechen einer Summe von 100—110000 Mark nach dem heutigen Geldwerte. Sicher hat der junge Lord dem Dichter für die Widmung der beiden erzählenden Gedichte eine Belohnung gegeben; die Dichter lebten ja nicht von Honoraren, sondern von Widmungen. Da indessen die gewöhnliche Belohnung für eine Zueignung fünf Pfund betrug, so wären fünfzig Pfund schon eine ansehnliche Gabe gewesen.

Sicherlich ist es Shakespeare schon früh gelungen, Mitinhaber des Theaters zu werden, und augenscheinlich hat er eine besondere Gabe gehabt, seinen Verdienst nutzbringend anzulegen. Der hartnäckige Wille, sich emporzukämpfen, unterstützt von dem praktischen Sinn des Engländers, hat ihn zu einem ausgezeichneten Geschäftsmanne gemacht, und bald entwickelt er ein ausgesprochenes Talent für Geldgeschäfte wie von späteren großen nationalen Schriftstellern vielleicht nur Holberg und Voltaire.

Vom Jahre 1596 an können wir seinen Wohlstand spüren. In diesem Jahre reicht sein Vater, augenscheinlich auf seine Veranlassung und mit seiner Unterstützung, bei Heralds College ein Gesuch um Erteilung eines Wappenschildes ein, wovon uns eine Skizze, datiert: Oktober 1596, aufbewahrt ist. Die Erteilung des Wappens bedeutete die feierliche Aufnahme in the gentry. Nur dadurch war der Sohn (wie der Vater) berechtigt, seinem Namen das Wort gentleman (armiger) beizufügen, wie wir ihn in einzelnen der späteren Aktenstücke und in seinem Testamente bezeichnet finden. Aber Shakespeare selbst konnte nicht um die Erteilung eines adeligen Wappens ansuchen. Ein Schauspieler war ein allzu gering geschätztes Wesen, um dafür in Betracht zu kommen.

Er ergriff daher den verständigen Ausweg, seinen Vater mit d nötigen Mitteln zu versehen, damit dieser für sich darum einkomm konnte.

Ein wirkliches Recht auf den Adelstitel hatte nach d damaligen Begriffen und Bestimmungen der alte Shakespeare alle dings auch nicht. Aber der Wappenkönig Sir William Dethick w ein äußerst willfähriger Herr, wahrscheinlich klingenden Argument nicht unzugänglich, deshalb auch in jenen Tagen heftig angegriffe er wurde schließlich sogar abgesetzt, weil er sich allzuleicht zur E teilung von Wappen bewegen ließ. Seine Verteidigung bezügl der Bewilligung des Shakespeareschen Gesuches besitzen wir n heute. Allerlei kleine Unwahrheiten wurden geltend gemacht, z. B. daß John Shakespeare schon vor zwanzig Jahren von d Wappenkönige Cooke eine Skizze zu seinem Adelsschilde erhal habe, und daß er Friedensrichter mit königlicher Ernennung gew sei, während sein Amt in Wirklichkeit nur ein kommunales w Gleichwohl muß die Sache auf Schwierigkeiten gestoßen sein, d noch im Jahre 1597 wird John Shakespeare yeoman genan und erst im Jahre 1599 hat die endgültige Erteilung des adelig Wappens stattgefunden, und zwar mit der (übrigens vom Soh nicht benutzten) Erlaubnis, dieses Shakespearesche Wappen mit de der Familie Arden zu verbinden. In dem Schilde liegt schrä mit der Spitze aufwärts nach links der Speer, den der Name enthält Er ist von Gold mit einer eisernen Spitze. Als Helmschmuck sitz über dem Schilde ein silberner Falke, der einen zweiten goldene Speer in seinen Klauen hält. Der Wahlspruch des Wappen lautet (ein wenig ironisch) Non sans droict. Doch an welche Adelsbrief hatte er nicht Anrecht!

Im Frühjahr 1597 kaufte William Shakespeare das Hau New Place, das größte und einstmals schönste Haus in Stratfor Da es damals etwas verfallen aussah, war die Kaufsumme verhältnis mäßig gering: 60 Pfund. Er ließ es ausbessern, zwei Gärte dabei anlegen und vermehrte das Grundstück durch neue Ankäu darunter auch Ländereien; denn bei dem im Winter 1598 herrschende Kornmangel wird er im Register als der Besitzer von zehn Quarte Korn und Malz bezeichnet, d. h. als der Eigentümer des drittgrößte Vorrates in der Stadt. Das Haus lag gerade gegenüber der Gilde kapelle, deren Glocken ihm schon als Kind in die Ohren tönten.

Gleichzeitig gibt er seinem Vater Geld, um den Prozeß gegen John Lambert wegen des neunzehn Jahre vorher verpfändeten Eigentums Asbies wieder aufzunehmen, jenen Prozeß, dessen ungünstigen Ausgang der Sohn, wie wir gesehen haben, sich so sehr zu Herzen nahm, daß er im Vorspiele zu seinem eben beendigten Stück: Die Zähmung der Widerspenstigen einen Ausfall gegen die Familie Lambert eingeflochten hatte.

Ein Brief der unterm 24. Januar 1597 (d. h. 1598, da als Anfang des Jahres Ostern gerechnet wurde) von einem gewissen Abraham Sturley in Stratford an seinen Schwager Richard Quiney (dessen Sohn später Shakespeares jüngste Tochter heiratete), gerichtet wurde, beweist, daß der Dichter schon damals für einen bedeutenden Geldmann galt, da ein aus derselben Stadt Gebürtiger darin die Aufforderung an ihn richten läßt, er möge, anstatt sich in dem nahe gelegenen Shottery Ländereien zu kaufen, lieber das Zehntenrecht in Stratford erwerben; das würde sowohl für ihn wie für die Bewohner vorteilhaft sein — es war nämlich in der Regel ein sehr gutes Geschäft, sein Kapital auf diese Weise anzulegen, und es war der Stadt nicht gleichgültig, von wem dies Recht übernommen wurde, da die Gemeinde an den Einkünften einen Anteil hatte.*)

Wahrscheinlich hat Shakespeare damals die Kaufsumme zu hoch gefunden, denn erst sieben Jahre nachher, im Jahre 1605, erwirbt er für die bedeutende Summe von 440 Pfund die Hälfte der Zehnten von Stratford, Old Stratford, Bishopton und Welcombe. Diese Zehnten hatten zuerst der Kirche gehört, dann seit dem Jahre 1554 der Gemeinde, und schließlich seit dem Jahre 1580 Privatleuten. Die Übernahme verwickelte Shakespeare, wie zu erwarten war, in nicht wenig Prozesse.

In einem Briefe vom Jahre 1598 schreibt Richard Quiney, der die Interessen der Bewohner seines Geburtsortes in der Haupt-

*) Sturley schreibt: "Mr. Shaksper is willinge to disburse some monie upon some od yarde land or other at Shotterie or near about us" und fordert Quiney auf, ihn statt dessen zu bewegen "to deal in the matter of our tithes". Er fährt fort: "By the instructions you can give him thereof and by the friends he can make therefore, we think it a fair mark for him to shoot at and not impossible to hit. It obtained, would advance him indeed, and would do us much good."

ſtadt vertrat, an einen Verwandten: „Wenn Ihr mit Willia[illegible] Shakeſpeare einen Handel ſchließt oder Geld dafür bekommt, [illegible] nehmt das Geld mit nach Hauſe.“ Derſelbe Quiney hat auch d[illegible] einzigen an Shakeſpeare gerichteten Brief geſchrieben, der no[illegible] exiſtiert (alſo vermutlich nicht abgeſandt wurde), in welchem er m[illegible] beweglichen und frommen Worten ſeinen „liebenden Landsman[illegible] um ein Darlehn von dreißig Pfund gegen Bürgſchaft und Zin[illegible] erſucht. In einem anderen Briefe vom 4. November desſelb[illegible] Jahres drückt Sturley ſeine Zufriedenheit darüber aus, daß Sha[illegible] ſpeare verſprochen habe, der Stratforder Bürgerſchaft Geld zu leih[illegible] und erkundigt ſich nach den näheren Bedingungen.

Alle dieſe Briefſchaften beweiſen mit genügender Deutlichk[illegible]ei daß Shakeſpeare nicht den Abſcheu teilte, Zinſen zu nehmen, de[illegible] bei ſeinen Zeitgenoſſen offiziell war, und zu dem ſein Antonio im Kaufmann von Venedig ſich im Gegenſatze zu Shylock ſo lebhaft bekennt. Zinſen zu nehmen war nach damaliger Auffaſſung den Chriſten verboten; es war aber nichtsdeſtoweniger ganz üblich, und Shakeſpeare nahm, wie man es damals in der Regel tat, zehn Prozent.

In den folgenden Jahren fährt er fort, Grund und Boden zu erwerben. Im Jahre 1602 kauft er in Stratford für nicht weniger als 320 Pfund Ackerland, ein Haus und außerdem einen Grund für 60 Pfund. Im Jahre 1610 vergrößert er ſeinen Grundbeſitz mit 20 Acres Land. 1612 kauft er im Verein mit drei anderen für 140 Pfund in London ein Haus mit Garten.

Und Shakeſpeare iſt ein ſtrenger Geſchäftsmann geweſen. Wir ſehen, wie er von London aus einen Prozeß anſtrengt gegen einen armen Teufel, einen gewiſſen Philipp Rogers in Stratford, der in den Jahren 1603—1604 in kleinen Partien Malz von ihm gekauft hatte, im ganzen für 1 Pfund, 19 Shilling 10 Pence, und der außerdem die Summe von zwei Shilling von ihm geliehen hatte. Sechs Shilling waren zurückbezahlt worden. Für die reſtierenden 1 Pfund 15 Shilling 10 Pence ſetzt alſo Shakeſpeare das Gericht in Bewegung. — Im Jahre 1609 wird er wieder wegen einer Schuldforderung gegen einen Stratforder Bürger klagbar. Dieſes Mal handelt es ſich um 6 Pfund 24 Shilling, und da der Schuldner ſich aus dem Staube gemacht hat, ſo verklagt Shakeſpeare ſeinen Bürgen.

Alle diese Einzelheiten beweisen erstens, wie nahe Shakespeare sich auch während seines Londoner Aufenthaltes mit Stratford verbunden fühlte. Im Jahre 1599 hat er es dahin gebracht, daß das Ansehen seiner Familie wiederhergestellt ist; er hat seinen armen, verschuldeten Vater zum Gentleman mit Wappenschild gemacht und ist selbst einer der größten und reichsten Grundbesitzer seiner Vaterstadt geworden. Beständig fährt er fort, sein Kapital und seine Ländereien daselbst zu vermehren, und es ist augenscheinlich nur eine Konsequenz aller dieser Bestrebungen, wenn er noch in seinem kräftigen Alter London, das Theater und die Literatur verläßt, um nach Stratford überzusiedeln und seine letzten Lebensjahre als wohlhabender Gutsbesitzer zu verbringen.

Wir sehen ferner, wie eifrig Shakespeare bestrebt war, sich über seinen Stand als Schauspieler zu erheben. Im Jahre 1599 erhält er die Genugtuung, daß er sich in Zukunft Wm. Shakespeare of Stratford-upon-Avon, in the county of Warwick, gentleman unterzeichnen kann. Darunter ist selbstverständlich keineswegs zu verstehen, daß er nun Männern von eigentlichem Adel gleichgestellt gewesen wäre. Davon war so wenig die Rede, daß die beiden Schauspieler, die als gute Kameraden seine Werke herausgeben, ihn noch in der Widmung zur Folioausgabe vom Jahre 1623 als den Diener der Grafen von Pembroke und Montgommery bezeichnen und seine Werke Kleinigkeiten nennen, die nicht würdig seien, von Männern wie Ihren Hoheiten gelesen zu werden; sie widmen den beiden vornehmen Brüdern diese Arbeiten aus Dankbarkeit, weil sie dem verstorbenen Dichter so viel Nachsicht und Gunst erzeigt hätten.

Das Studium dieser alten Kaufverträge und Geschäftsbriefe ist jedoch für uns hauptsächlich deshalb von Wichtigkeit, weil sie uns in ein Gebiet von Shakespeares Seelenleben einen Einblick tun lassen, dessen Vorhandensein wir ohne sie nicht hätten ahnen können. — Wenn er seinen Hamlet (V, 1) an dem offenen Grabe Ophelias sagen läßt: „Dieser Geselle war vielleicht zu seiner Zeit ein großer Käufer von Ländereien und hat sich wichtig getan mit seinen Hypotheken, seinen Besitztiteln, seinen Grundzinsen, seinen Kaufbriefen, seinen Gewährsmännern, seinen gerichtlichen Wiedererstattungen. Ist dies der letzte Grund seiner Grundzinsen?" so kann er dabei recht gut an sich gedacht haben.

Und — um zu unſerem Ausgangspunkte zurückzukehren – es iſt einleuchtend, daß Shakeſpeare, wenn er im Kaufman von Venedig die verſchiedene Stellung der Menſchen zu Eigentu Beſitz, Vermögen und Reichtum zum Pol der Handlung mac dieſem Probleme eben damals mit lebhaftem, perſönlichem Intere entgegengetreten iſt.

XXI.

Aus Ben Jonſons Volpone (IV, 1) erſieht man, daß Reiſende, der nach Venedig kam, ſich Zimmer mietete und ſie v irgend einem Juden möblieren ließ. War der Reiſende ein Dich ſo hatte er alſo eine in England nicht exiſtierende Gelegenheit, d Charakter und die Ausdrucksweiſe der Juden zu ſtudieren. Sha ſpeare hat vielleicht dieſe Gelegenheit benutzt. Die Namen der i Kaufmann vorkommenden Juden und Jüdinnen hat er dem alte Teſtament entnommen. Im erſten Buche Moſe 10, 24 kommt de Name Selah (hebräiſch Schelach; damals als Name eines Maro niten vom Libanon: Scialac) vor, woraus er Shylock gemacht hat und im erſten Buche Moſe 11, 29 ſteht der Name Iska (di herausſchauende, die ſpähende), der in den beiden engliſchen Bibel überſetzungen von 1549 und 1551 Jeſca geſchrieben iſt und de er in Jeſſica verwandelt. Shylock ſagt ja auch von der Jeſſica daß ſie eine große Neigung habe, den Kopf zum Fenſter hinaus zuſtecken, um das Schauſpiel auf den Straßen zu genießen.

Die Sage von dem Juden, der für die unbezahlte Schul hartnäckig das ihm als Pfand verſprochene Pfund Fleiſch von seine chriſtlichen Schuldner forderte und ſchließlich mit Schimpf un Schande vom Gerichtshofe abgewieſen, ja außerdem gezwunge wurde, ein Chriſt zu werden, war Shakeſpeares Theaterpublikum auf verſchiedenen Wegen zugefloſſen. Man hat dieſe Geſchichte (ſowi die über die Wahl zwiſchen den drei Käſtchen) in buddhiſtiſche Legenden wiedergefunden, und manche meinen, daß ſie von Indie nach Europa gelangt ſei. Sie kann indeſſen ebenſogut den entgegen geſetzten Weg genommen haben. Jedenfalls finden wir, was ſoga die eine von Shakeſpeares Quellen geltend macht, das Recht, ſi in dem Fleiſche eines inſolventen Schuldners bezahlt zu mache ſchon in den Geſetzen der zwölf Tafeln des alten Roms. Dieſ

Zug ist nämlich im Altertum international gewesen und Shakespeare hat ihn nur von alten, halb barbarischen Zuständen nach dem Venedig seiner Zeit verlegt.

Die Erzählung stellt den Übergang von der unbedingten Handhabung des strengen Rechtes zu dem jüngeren Rechtsprinzip der Billigkeit dar. So lieferte sie also einen Anknüpfungspunkt für Portias beredte Auseinandersetzung von dem Gegensatze zwischen Gerechtigkeit und Gnade, die sich für die Zuhörer zu einer Darstellung der Überlegenheit der christlichen Moral über das jüdische Festhalten am Gesetze und seinem Buchstaben verwandelte.

Eine der Quellen, die Shakespeare zu Shylocks Gestalt, besonders zu seinen Reden vor dem Richter, benutzt hat, ist The Orator von Alex. Silvayn. Die fünfundneunzigste Deklamation in diesem Werke hat den Titel: Über einen Juden, der für seine Schuldforderang von einem Christen ein Pfund Fleisch haben wollte. Da Silvayns Buch in englischer Übersetzung von Antony Munday im Jahre 1596 erschien, und der Kaufmann von Venedig 1598 bei Meres als Schauspiel von Shakespeare erwähnt wird, so kann es kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß das Stück in der Zwischenzeit entstanden ist.

In The Orator hält sowohl der Kaufmann als auch der Jude Reden, und die Anklage gegen den Juden ist insofern interessant, als sie ein lebhaftes Bild von den Beschuldigungen jener Zeit gegen den israelitischen Stamm entwirft: Dessen Hartnäckigkeit und Grausamkeit entstammen seinem Vorsatze, den von ihm gekreuzigten Gott der Christen zu verhöhnen. Die Juden seien schon im Altertume ein gottloses Volk gewesen, was ihre eigene Bibel zur Genüge lehre, da sie von ihren Empörungen gegen Richter und Priester erzähle. Ja, was hätten nicht ihre gepriesenen Patriarchen getan? Sie hätten ihren Bruder verkauft.*)

*) But it is no marvaile, if this race be so obstinat and cruell against us for they doe it of set purpose to offend our God whom they have crucified: and wherefore? Because he was holie, as he is yet so reputed of this worthy Turkish nation: but what shall I say? Their own bible is full of their rebellion against God, against their Priests, Judges, and leaders. What dit not the verie Patriarks themselves, from whom they have their beginning? They sold their brother . . .

Doch Shakespeares Hauptquelle für das ganze Stück ist augenscheinlich die Erzählung: Die Abenteuer Gianettos aus der Sammlung Il Pecorone von Ser Giovanni Fiorentino, die 15[illegible] in Mailand erschien.

Ein junger Kaufmann namens Gianetto kommt mit seinem reich beladenen Schiff in einen Hafen beim Schlosse Belmont, das von einer wunderschönen, jungen Witwe bewohnt wird, sehr umworben und auch bereit ist, ihre Hand und ihr Vermögen einem Manne zu schenken, aber nur unter einer Bedingung, die bisher niemand hat erfüllen können, und die mit mittelalterlicher Derbheit und Naivetät dargestellt ist. Bei Anbruch der Nacht fordert sie den Betreffenden auf, ihr Lager zu teilen und sie [illegible] zu eigen zu machen. Ein Schlaftrunk, den sie ihm vorher reichen läßt, macht ihn indessen von dem Augenblicke, da er sich auf den Lager ausstreckt, zu einer Beute des Schlafes, und wenn der Morgen anbricht, so hat er Schiff und Ladung an die schöne Dame verloren und muß mit Schande und Verlust abziehen.*)

Gianetto hat Unglück, steht aber so sehr unter der Herrschaft seiner Leidenschaft, daß er nach Belmonte zurückkehrt, sobald sein liebevoller Pflegevater Ansaldo ihm zum zweiten Male ein Schiff ausgerüstet hat. Aber auch dieser Besuch endet resultatlos, und um ihm eine dritte Reise zu ermöglichen, ist der Pflegevater genötigt, unter der uns bekannten Bedingung 10 000 Dukaten von einem Juden zu leihen. Durch den guten Rat einer wohlwollenden Dienerin entgeht der junge Mann diesmal der Gefahr, wird glücklicher Bräutigam und vergißt in seiner Freude Ansaldos Verschreibung an den Juden. Als er sich dieser erst am Verfalltage erinnert, so fordert seine Frau ihn auf, sofort nach Venedig zu reisen, und gibt ihm hunderttausend Dukaten mit. Als Advokat verkleidet, reist sie kurz darauf hinter ihm her und tritt in Venedig als ein junger, angesehener Rechtsgelehrter aus Bologna auf

*) Der Stil ist folgender: Ora venendo la sera, la donna lo prese per mano e menollo in camera e disse: E' mi pare ora d'andare a letto. Rispose Gianetto: Madonna io sono a voi, e subito venner due damigelle l' una con vino e l' altra con confetti. — E com egli giunse nel letto così fu addormentato. La donna si coricò lato a costui, che mai non risentì infino alla matina, ch' era passat terza.

Der Jude weist indessen jeden Vorschlag ab, der auf Ansaldos Rettung ausgeht, sogar die hunderttausend Dukaten. Dann geht die Gerichtsszene gerade wie bei Shakespeare vor sich; Gianettos junge Frau fällt das Urteil gerade wie Portia; der Jude bekommt keinen Heller und wagt es nicht, einen Tropfen von Ansaldos Blut zu vergießen. Als Gianetto dem Advokaten aus Dankbarkeit die ganzen hunderttausend Dukaten anbietet, so begehrt dieser nur den Ring, den er von seiner Frau erhalten hat, und die Erzählung endet mit derselben leichten Auflösung der hierdurch verursachten, scherzhaften Verwicklung, die Shakespeare sich angeeignet hat.

Da der Dichter die von der schönen Dame auf Belmonte gestellte Bedingung der Erlangung ihrer Hand nicht gebrauchen konnte, so hat er eine andere gesucht und sie in einer Erzählung der Gesta Romanorum gefunden. Hier soll ein junges Mädchen unter drei Kästchen: von Gold, Silber und Blei wählen, um womöglich den Sohn des Kaisers zu gewinnen. Die Inschrift des goldenen Kästchens verspricht dem, der es wählt: was er verdiene. Das junge Mädchen verwirft es aus Demut, und mit Recht, denn es zeigt sich, daß es mit Totengebeinen angefüllt ist. Die Inschrift des silbernen Kästchens verspricht jedem: was seine Natur begehre. Das junge Mädchen verwirft auch dieses; denn, sagt sie naiv, meine Natur begehrt fleischliche Lust. Das bleierne Kästchen endlich verspricht dem, der es wählt: was Gott ihm bestimmt habe, und siehe, es ist voll von Edelsteinen.

Bei Shakespeare läßt Portia nach dem letzten Willen ihres Vaters ihre Freier unter drei Kästchen wählen, die hier andere Inschriften haben, und von denen das unansehnlichste ihr Bild enthält.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Shakespeare etwas aus einem älteren, verloren gegangenen Stücke benutzt habe, das, wie Stephen Gosson in seiner Schoole of Abuse (1579) sagt, „die Habsucht weltlicher Freier und den Blutdurst der Wucherer" darstellte.

Der hohe Wert des Kaufmanns von Venedig beruht auf dem Ernst und der Genialität, womit Shakespeare die Skizzen der Charaktere vertieft hat, die er den alten Fabeln entnahm, und auf der hinreißenden Mondscheinlyrik, worin er sein Drama münden läßt.

In dieſem Antonio, dem königlichen Kaufmanne, der bei all ſeinem Glück und ſeiner Herrlichkeit von Schwermut ergriffen iſt und unter der Ahnung kommenden Unglücks und Qualen dem Spleen verfällt, hat Shakeſpeare gewiß einen Teil ſeines eigenen Weſens niedergelegt. Antonios Schwermut iſt verwandt mit der, die wir in den folgenden Jahren hervorbrechen ſehen bei Jacques in Wie es euch gefällt, bei dem Herzog in Was ihr wollt und bei Hamlet. Sie bildet gleichſam die wehmütige Unterſtrömung unter der Lebensfreude in dem Zeitraum von Shakeſpeares Leben, wo dieſe bei ihm noch vorherrſchend iſt. Sie bewirkt, daß nach Verlauf einiger Zeit träumeriſche und grübelnde Hauptperſonen eine Weile den Platz einnehmen, der in der blühenden Jugend des Dichters noch den entſchloſſenen und tatkräftigen Helden anheimfällt. Übrigens iſt Antonio trotz der fürſtlichen Hoheit ſeines Weſens nicht untadelig. Er hat Shylock ſeines Glaubens und ſeiner Abſtammung wegen auf die roheſte Weiſe verhöhnt und ſchnöde behandelt; wie ſtark und wild das mittelalterliche Vorurteil gegen die Juden war, das wird dem Zuſchauer klar, wenn er ſieht, daß ein ſo hochſinniger Mann wie Antonio deſſen uneingeſchränkter Herrſchaft unterworfen iſt. Und wen dieſer Mann, immerhin mit etwas mehr Berechtigung, den Shylock ſeiner Geldgeſchäfte wegen mit Abſcheu und Verachtung behandelt, ſo vergißt er auf eine für uns auffallende Weiſe, daß man den Juden jeden anderen Erwerbsweg verſperrt hat, und daß man ihn regelmäßig nur deshalb ſein Geld zuſammenſcharren läßt, um ihn gegebenen Falle immer jemand bei der Hand zu haben, den man ausplündern könne. Shakeſpeare ſelbſt kann Shylock unmöglich mit Antonios Augen betrachtet haben. Shylock begreift den Antonio nicht und bezeichnet ihn (III, 3) mit dem Worte:

Dies iſt der Narr, der Geld umſonſt auslieh.*)

Aber Shakeſpeare ſelbſt gehörte nicht zu dieſer Art von Narren. Er hat dem Antonio eine Idealität beigelegt, die ſeine eigene Fähigkeit überſtieg, und die ihn nicht zur Nachahmung verlockte. Das Benehmen eines ſolchen Mannes Shylock gegenüber erklärt alſo den Haß und den Rachedurſt des Ausgeſtoßenen.

*) This is the fool, that lent out money gratis.

Mit besonderer Sorgfalt und Liebe hat Shakespeare Portias Gestalt ausgeführt. In den ihr anfangs gestellten Bedingungen liegt wie in dem von Shylock hervorgerufenen Konflikte ein Märchenelement. Beide Teile der Handlung entsprechen einander insofern sehr gut. Etwas zu kindlich-märchenhaft wirkt heutzutage allerdings die Unwahrscheinlichkeit, daß Portia durch das Testament des Vaters, dem sie sich gehorsam unterwirft, gezwungen wird, jeden beliebigen Mann zu heiraten, der ein Rebus rät — dessen Auflösung auf die einfache Wahrheit hinausläuft: Es ist nicht alles Gold, was glänzt. Shakespeare ist so zufrieden damit gewesen, daß er die alte Fabel von den drei Kästchen dazu benutzen konnte, seinen Abscheu vor allem Scheinwesen auszudrücken und einzuprägen, daß er von dem barock Unwahrscheinlichen, sich auf diese Weise zu verheiraten, abgesehen hat.

Er hat sagen wollen: Portia ist nicht nur vornehm, sie ist echt; und sie kann nur von dem gewonnen werden, der den Schein verwirft. In Bassanios langer Replik vor der Wahl (III, 2) ist das angedeutet. Gibt es etwas, was Shakespeare gehaßt hat, und zwar mit einem im Verhältnis zur Geringfügigkeit des Gegenstandes unglaublich lebhaften Hasse, der während seines ganzen Lebens überall zum Durchbruche gelangt, so ist es der Gebrauch von Schminke und falschen Haaren. Deshalb hebt er hervor, daß Portias Schönheit der Kunst nichts verdanke; bei anderen Schönheiten liege die Sache anders:

Blickt auf Schönheit,
Ihr werdet sehn, man kauft sie nach Gewicht,
. . . . . .
So diese schlänglicht krausen goldnen Locken,
. . . . . .
. . . . . kennt man sie gleich oft
Als eines zweiten Kopfes Ausstattung:
Der Schädel, der sie trug, liegt in der Gruft.

Und er zieht daraus die Lehre:

So ist denn Zier die trügerische Küste
Von einer schlimmen See . . . .

Vor der Wahl will Portia ihre Gefühle für Bassanio nicht geradezu verraten und tut es doch auf die anmutigste Weise durch schelmische Sprechversehen:

O der Augen,
Die mir es angetan und mich geteilt!
Halb bin ich Eu'r, die andre Hälfte — Euer,
Mein, wollt' ich sagen; doch wenn mein, dann Euer,
Und so ganz Euer . . . . .

Als Bassanio in seiner Antwort hierauf den Wunsch ausspricht, gleich unter den Kästchen zu wählen, weil er sich wie auf der Folterbank fühle, ehe sein Schicksal entschieden sei, so hat Portia einige Repliken, die auf die im Jahre 1594 an Elisabeths spanischem Arzte, Don Roderigo Lopez, barbarisch vollzogene Hinrichtung hinzudeuten scheinen, nachdem zwei Schlingel auf der Folterbank Bekenntnisse abgelegt hatten, welche die wahrscheinlich grundlose Anklage gegen ihn stützten. Portia scherzt:

Ja; doch ich sorg', Ihr redet auf der Folter,
Wo sie gezwungen sagen, was man will.

und Bassanio antwortet:

Verheißt mir Leben, so bekenn' ich Wahrheit.

Als die Wahl ihrem Wunsche und ihrer Hoffnung entsprechend ausfällt, ist ihre Haltung so, wie sie augenscheinlich dem Frauenideal Shakespeares zu diesem Zeitpunkte entspricht; nicht Julias stürmisches Selbstaufgeben, sondern das vollständige Aufgehen eines verständigen und feinen Weibes in Zärtlichkeit. Ihretwegen wünscht sie sich nicht besser, als sie ist, aber seinetwegen möchte sie dreifach zwanzigmal besser sein. Sie sagt:

. . . . . doch meine volle Summe
Macht etwas nur, kurz, macht ein Mädchen aus,
Unpraktisch, unerzogen, ungelehrt,
Darin beglückt, daß sie noch nicht zu alt
Zum Lernen ist; noch glücklicher, daß sie
Zum Lernen nicht zu blöde ward geboren;
Am glücklichsten, weil sie ihr weich Gemüt
Dem Euren überläßt, daß Ihr sie lenkt
Als ihr Gemahl, ihr Führer und ihr König.

So demütig liebt sie den schwachen Verschwender, ihren Bräutigam, der obendrein von Anfang an nur deshalb zu ihr nach Belmont gekommen ist, um seine leichtsinnig gemachten Schulde

zu können. Es trifft ſich nämlich ſo merkwürdig, daß
ge, was ihr Vater durch ſein wunderliches Teſtament ver-
zu können meinte, daß Portia nicht von einem Manne
ı würde, der ſie nur ihres Geldes wegen begehrte, hier ge-
– allerdings ſo, daß ihn ihre Vorzüge ſeine urſprünglichen
inde, ſich ihr zu nähern, vergeſſen machen.
ţ Portias weiblichen Aufgehens in ihrer Erotik liegt etwas
diges, Männliches in ihrem Charakter. Sie beſitzt die
eit und die Fähigkeit elternloſer Erben, ſelbſt zu verfügen,
zu gebieten und auf eigene Hand zu handeln, ohne um
fragen oder ſich nach dem Herkömmlichen zu richten. Ihr
hat die Züge der italieniſchen Novelle benutzt, um ſie
ıtſchloſſen wie edelmütig zu machen. Wieviel Geld ſchuldet
' fragt ſie. Dreitauſend Dukaten? Gib dem Juden Sechs-
ınd zerreiße die Verſchreibung!
ıkeſpeare hat ſie mit dem hellen, ſiegreichen Temperamente
tet, das er von nun an eine Zeitlang allen jungen Heldinnen
ıſtſpiele verleiht. Eines von dieſen jungen Mädchen wird
: „Ihr ſeid ohne Zweifel in einer luſtigen Stunde geboren
' Sie antwortet: „Nein, im Gegenteil, meine Mutter
. Aber es ſtand allerdings ein Stern am Himmel, der
ınd unter dieſem bin ich geboren.“ Alle dieſe jungen
ſind unter einem Stern geboren, der tanzte. Selbſt aus
ten bricht der Lebensjubel hervor.
tias Weſen iſt Geſundheit, deſſen Äußerung: Freude, und
Glück iſt ihr Lebenselement. Sie entſtammt dem Glücke,
lücke aufgewachſen, ſie iſt von allen Bedingungen und
n des Glücks umgeben, und ſie teilt mit beiden Händen
s. Sie iſt edel bis aufs Blut; ſie iſt kein im Entenhof
Schwan, ſondern ſie ſteht im Einklang mit ſich wie mit
ebung.
ılocks Vermögen beſteht aus Gold und Edelſteinen, die
bergen und auf eiliger Flucht mitnehmen kann, die aber
ıohlen und geraubt werden können. Antonios Vermögen
us ſchwimmenden Schiffsladungen, die auf allen Meeren
ıd und Wetter und Piraten bedroht ſind. Portias Eigen-
ein von ihren Vorfahren ererbter, ſicherer Beſitz und beſteht
ınd und Boden und Prachtgebäuden. Es bedurfte vielleicht

eines Jahrhunderts der Vorbereitung, der Wartung und Pfle
um ein Wesen hervorzubringen, wie sie es ist. Menschenalter h
durch mußten ihre adeligen Vorfahren ein sorgenfreies und
beflecktes Leben führen, die Gunst des Schicksals genießen und
Glücke bevorzugt werden, um den Reichtum anzuhäufen, der
Postament ist, um das Ansehen zu gewinnen, das ihr Thron
um den Hausstand zu schaffen, der ihr Gefolge ausmacht, um
prächtige Schloß auszustatten, in dem sie als Fürstin herrscht,
um ihren Geist mit der überlegenen Bildung und den Kenntnis
einer regierenden Fürstin auszurüsten. Sie ist gesund, obgleich
fein ist; sie ist fröhlich, obgleich sie geistig ihre gesamte Umgebu
um Kopfeslänge überragt, und sie ist jung, obgleich sie weise i
Sie entstammt einem frischeren Geschlecht als dem nervösen de
Gegenwart. Stets wird sie getragen von der nie gebeugten ode
unzart berührten Freudigkeit und Gesundheit ihrer Natur; un
diese Natur äußert sich als Heiterkeit bei einem durch Ungewißhei
peinlichen Schicksale; als Selbstbeherrschung bei überwältigende
Freude; als Tatendrang in unvorhergesehenen und verhängnisvolle
Fällen. Sie hat unerschöpfliche Quellen und Hilfsquellen in ihre
Seele, Überfluß an Plänen wie an Einfällen, Überfluß an Wi
wie an Geld und Gut. Im Gegensatze zu ihrem Geliebten gebrauch
und verschwendet sie nur von ihrem Überflusse; daher ihr Gleich
gewicht und ihre königliche Ruhe. Wenn man diese gesunde Lebens
freude ihres innersten Wesens nicht zu schätzen versteht, dann mu
allerdings, schon von der ersten Szene mit Nerissa an ihr Scher
gezwungen und ihr schlagfertiger Witz gesucht erscheinen, und de
Einwand liegt dann nahe, daß nur ein armer Geist mit seine
Rede Kunststücke macht und mit seinen Worten spielt. Hat ma
aber ein offenes Auge für diesen Gesundheitsborn, so begreift ma
daß ihre Gedanken mit derselben Freiheit und Notwendigkeit spieler
hervorsprudeln, wie die, mit der Wasserstrahlen eines Sprin
brunnens blitzend emporsteigen; daß sie Gleichnis um Gleichn
ergreift und wieder fallen läßt, wie man Blumen pflückt und hi
wirft, wenn man einen ganzen Garten voll zu seinen Füßen he
und daß sie ihre Worte wendet und windet wie ihre Locken.

Es stimmt mit ihrem Wesen überein, wenn sie sagt (I, 2
„Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen, aber ei
hitzige Natur springt über eine kalte Vorschrift hinaus; solch e

Hase ist Tollheit, der junge Mensch, daß er weghüpft über das Netz des Krüppels guter Rat.“ Solche Wendungen muß man sich von der Lust um des Scherzes wegen zu scherzen und zu lächeln in Flug und Schwung gesetzt denken; sonst würden sie steif und schwerfällig erscheinen. So bedarf auch eine Replik wie diese:

Das wüßt' Eu'r Weib gewiß Euch wenig Dank,
Wär' sie dabei und hört' Eu'r Anerbieten,

der siegessicheren Munterkeit als Voraussetzung, um nicht Anstoß zu erregen, wenn sie mitten unter die scheinbar hoffnungslose Angst um Antonios Leben hineingeschleudert wird. Portias Seele lebt in angeborener Harmonie, aber diese Harmonie ist volltönend und reich und vereinigt starke Gegensätze in sich, so daß ein wenig Phantasie erforderlich ist, um ein richtiges Bild von ihr zu schaffen. Es liegt in ihrer so kompliziert harmonischen Physiognomie etwas, was an Lionardos Frauenköpfe erinnert. Würde und Zärtlichkeit, Überlegenheit und Unterwerfung, Klugheit, wie sie an Höfen gedeiht, und einfache Weiblichkeit, Ernst bis zur Festigkeit und Schalkhaftigkeit bis zur Spottlust sind hier geheimnisvoll vermischt und vereinigt.

Wie Shakespeare sie aufgefaßt zu sehen wünscht, das geht aus der Bewunderung ihres Wesens hervor, der Jessica ihrem Geliebten gegenüber Ausdruck verleiht (III, 5). Wenn das eine junge Weib sich über das andere in so starken Lobsprüchen ergeht, so müssen die Vorzüge des letzteren unangreifbar sein. Bassanio, sagt sie, müsse nun ein ausgezeichnetes Leben führen, denn da er in seiner Frau einen solchen Segen bekommen habe, so habe er ja des Himmels Freuden schon auf Erden, und falls er sich dessen nicht hier auf Erden würdig mache, so geschähe ihm recht, wenn er den Weg zum Himmel niemals fände:

Spielten zwei Götter eine Himmelswette
Zwei ird'scher Weiber halb, Portia wär' eine,
Not tät' es mir, der anderen zu setzen
Sonst was aufs Spiel; die arme rohe Welt
Hat ihres gleichen nicht.

Doch die Hauptgestalt des Schauspiels ist selbstverständlich für die heutigen Leser und Zuschauer: Shylock, obgleich es keinem

Zweifel unterworfen sein kann, daß er in jenen Zeiten als eine komische Figur und keineswegs als die Hauptfigur betrachtet wurde, da er ja vor Schluß des Stückes den Schauplatz verläßt. Nach der menschenfreundlicheren Auffassung späterer Zeiten ist Shylock eine halbwegs pathetische Gestalt, ein Sündenbock, ein Opfer; damals bildete er mit seiner Habsucht, seinem Geize, seinem Wucher und seinem Eifer, einem anderen die Grube zu graben, in die er selbst hineinfällt, eine unvermischt komische Lustspielfigur. Er jagte den Zuschauern nicht einmal Unruhe ein wegen Antonios Leben, da alle das Ergebnis im voraus kannten. Er war die Zielscheibe des Gelächters, wenn er zu Bassanios Fest eilte: „Doch will ich geh'n aus Haß, auf den Verschwender von Christen zehren" oder wenn er in der Szene mit Tubal zwischen der Freude über Antonios Unglück und der Wut über die Verschwendung der geflüchteten Tochter schwankte, und er war widerwärtig, wenn er ausrief: „Ich wollte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren!" Er war überhaupt als Jude ein verachtetes Geschöpf; er gehörte dem Stamme an, der Christus gekreuzigt hatte, und außerdem war er auch als Wucherer verachtet. Das englische Theaterpublikum kannte übrigens — wie das norwegische Publikum noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts — die Juden nur aus Büchern und Theateraufführungen. Von 1290—1660 waren die Juden fast vollständig aus England vertrieben. Ihre wirklichen Tugenden und Laster waren unbekannt: jedes Vorurteil gegen sie konnte ungehindert gedeihen.

Hat Shakespeare bis zu einem gewissen Grade diese religiösen Vorurteile geteilt, ungefähr wie er das nationale Vorurteil gegen die Jungfrau von Orleans geteilt zu haben scheint, falls die Szenen aus Heinrich VI., wo sie als Hexe auftritt, wirklich von ihm sind? Sicherlich nur in sehr geringem Grade. Hätte er eine ausgeprägtere Sympathie für Shylocks Standpunkt an den Tag gelegt, so würde einesteils die Zensur eingegriffen, andernteils sein Publikum ihn nicht verstanden und sich von ihm abgewandt haben. Es entspricht durchaus dem Zeitgeiste, daß Shylock die ihm zuerkannte Strafe erleidet. Als Wiedervergeltung für seine halsstarrige Rachsucht verliert er zunächst die Summe, die er dem Antonio geliehen hat, dann die Hälfte seines Vermögens, und endlich wird er, wie der Jude von Malta bei Marlowe, gezwungen, seine Religion

chseln. Letzteres erregt bei dem modernen Leser Anstoß. Aber Ehrfurcht vor der persönlichen Überzeugung in ihrem Unterschiede von der rechten Überzeugung war zu Shakespeares Zeiten ht vorhanden. Der Zeitpunkt lag ja nicht so fern, wo man den den die Wahl gelassen hatte, das Kruzifix zu küssen oder den heiterhaufen zu besteigen. Und im Jahre 1349 hatten in Straßg 900 das letztere gewählt. Sonderbar ist auch der Gedanke, s eben zur selben Zeit, als der südländische Jude auf den enghen Bühnen seine Tochter vergiftete und das Messer gegen seinen huldner wetzte, in Spanien und Portugal tausende von heldentig begeisterten Juden und Jüdinnen, die nach der Vertreibung 300 000 beim Wechsel des Jahrhunderts heimlich dem Judenn treu geblieben waren, sich lieber von der Inquisition martern, fleischen und verbrennen ließen, als daß sie ihre ererbte Religion geschworen hätten.

Der hochsinnige Antonio ist es, der den Vorschlag macht, man öge Shylock zwingen, ein Christ zu werden. Man hat dabei sein ohl im Auge; denn durch die Taufe wird ihm die Möglichkeit einem seligen Leben nach dem Tode eröffnet, und seine christhen Gegner, die ihn durch kindische Sophismen zum Verluste ines Vermögens verurteilt und ihn gezwungen haben, seinen Gott verleugnen, können obendrein darauf pochen, daß sie ihm gegenber, der auf dem jüdischen Boden des formellen Rechtes steht, das ristliche Prinzip der Gnade vertreten.

Daß Shakespeare indessen persönlich ganz vorurteilsfrei dem lauben des Fanatismus gegenüber gestanden hat, daß der Jude, er sich nicht zur christlichen Religion bekehre, in Ewigkeit verdammt i, das hat er dem modernen Leser in der Szene zwischen Lancelot nd Jessica (III, 5) unzweideutig an den Tag gelegt. Lancelot richt humoristisch seine Überzeugung aus, daß Jessica verdammt ei. Es gäbe nur eine Hoffnung, die ihr helfen könnte, und zwar ie, daß ihr Vater nicht ihr Vater sei.

Jessica

Das wäre in der Tat eine Art von Bastardhoffnung; dann würden die Sünden meiner Mutter an mir heimgesucht werden.

Lancelot

Wahrhaftig, dann fürchte ich, Ihr seid von Vaters und von Mutters wegen verdammt. Wenn ich die Scylla, Euren Vater, vermeide, so falle ich

in die Charybdis, Eure Mutter: gut, Ihr seid auf eine und die andere Ar verloren.

Jessica

Ich werde durch meinen Mann selig werden; er hat mich zu eine Christin gemacht.

Lancelot

Wahrhaftig, da ist er sehr zu tadeln. Es gab unser vorher schon Christe genug; grade so viele, als nebeneinander gut bestehen konnten. Dies Christen machen wird den Preis der Schweine steigern; wenn wir alle Schweinefleis essen werden, so ist in kurzem kein Schnittchen Speck in der Pfanne für Gel mehr zu haben.

Und Jessica wiederholt Lancelots Wendung ihrem Mann gegenüber:

Er sagt mir grade heraus, im Himmel sei keine Gnade für mich, wei ich eines Juden Tochter bin; und er behauptet, daß Ihr kein gutes Mitglie des gemeinen Wesens seid; denn dadurch, daß Ihr Juden zum Christentur bekehrt, steigert Ihr den Preis des Schweinefleisches.

In diesem Tone hätte ein Gläubiger nicht mit vermeintlic so ernsthaften Dingen gescherzt.

Erstaunlich ist es fernerhin, welches Recht im Unrecht, welch Menschlichkeit in der Unmenschlichkeit Shakespeare dem Shylo mitzuteilen verstanden hat. Der Zuschauer sieht ein, daß er b der Behandlung, die er erlitten, so werden mußte. Shakespea verschmäht das Motiv des atheistisch gesinnten Marlowe, daß de Jude das Christentum hasse und die Christen verachte, weil s schlimmere Geldwucherer seien als er. Mit seiner ruhigen Humanit läßt er Shylocks Härte und Grausamkeit seinem leidenschaftliche Naturell sowie seiner Ausnahmestellung entspringen, und so erschei dieser trotz allem einer späteren Zeit wie eine Art tragische Symbol für die Erniedrigung und den Rachedurst eines unter drückten Stammes.

Niemals hat Shakespeare eine größere Probe von schneidende und unwiderlegbarer Beredsamkeit gegeben als in Shylocks berühmte Hauptreplik (III, 1):

Ich bin ein Jude. Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jud Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? Wird er nic genährt mit derselben Speise, verletzt mit denselben Waffen, unterworfen de selben Krankheiten, geheilt mit denselben Mitteln, erwärmt und erkältet von eb dem Winter und Sommer, als ein Christ? Wenn ihr uns stecht, bluten w nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns beleidig

sollen wir uns nicht rächen? . . . . Wenn ein Jude einen Christen beleidigt, was ist seine Menschenliebe? Rache. Wenn ein Christ einen Juden beleidigt, was muß seine Geduld sein nach christlichem Vorbilde? Nu, Rache. Die Bosheit, die ihr mich lehrt, die will ich ausüben; und es muß schlimm hergehen, oder ich will es meinen Meistern zuvortun.

Aber das Überraschendste ist wohl die Genialität, womit Shakespeare das Rassengepräge aufgefaßt und wiedergegeben und das eigentümlich Jüdische in Shylocks Kultur zur Erscheinung gebracht hat. Während Barabas bei Marlowe sich in mythologischen Gleichnissen ergeht, läßt Shakespeare Shylocks Bildung ganz und gar auf dem alten Testamente beruhen und den Handel den einzigen Weg sein, auf dem er mit der Kultur späterer Zeiten in Verbindung steht. Alle seine Gleichnisse nimmt er von den Patriarchen und den Propheten; seine Rede ist salbungsvoll, wenn er sich mit Jakobs Beispiel rechtfertigt. Sein eigener Stamm ist ihm noch immer „der heilige Stamm", er hat „nie den Fluch gefühlt", der sein Volk betroffen hat, bis jetzt, da seine Tochter mit seinen Schätzen geflüchtet ist.

Jüdisch ist auch sein Respekt vor dem Gesetz und dessen Buchstaben und sein hartnäckiges Festhalten daran, sein Pochen auf das formelle Recht, das ja sein eigenes, einziges Recht in der menschlichen Gesellschaft ist, und die teils natürliche, teils absichtlich trotzige Einschränkung seiner sittlichen Begriffe auf das Wiedervergeltungsprinzip. Er ist kein wildes Tier; er ist kein Heide, der seinen natürlichen Trieben freien Lauf läßt; sein Haß ist nicht unbeherrscht; er hält den Haß in seinem gesetzlichen Rechte eingesperrt wie einen Tiger in einem Käfig. Ihm fehlt vollständig das Freie und Helle, das Leichtlebige, Sorglose und Rücksichtslose, das die herrschende Kaste in ihren Tugenden und Lastern, in ihrer Wohltätigkeit und ihrer gedankenlosen Verschwendung bezeichnet; aber er hat keinen Augenblick ein schlechtes Gewissen über irgend eine seiner Taten; seine Handlungen stimmen mit seinen Begriffen überein.

Losgerissen von dem Boden, von der Gemeinschaft und der Sprache, wo sein Geist heimisch ist, hat er doch seinen morgenländischen Charakter beibehalten. Der Kern seines Wesens ist Leidenschaft. Seine Leidenschaft ist es, die ihn reich gemacht hat; er ist leidenschaftlich in seinen Handlungen, seinen Berechnungen, seinen Unternehmungen, seinem Haß und seiner Rache, kurz in

allem. Er ist in viel höherem Grade rachsüchtig als habgierig. Geld bedeutet ihm nichts im Vergleich mit Rache, so geizig er auch ist. Erst in der Erbitterung über die Flucht und den Diebstahl der Tochter schreitet er so hartherzig gegen Antonio ein, indem er sich weigert, den dreifachen Betrag der geliehenen Summe anzunehmen. Seine Ehre ist für Geld nicht käuflich, wie unritterlich seine Vorstellung von Ehre auch ist. Er haßt den Antonio mit weit größerer Gewaltsamkeit, als er seine Juwelen liebt, und eben dieser leidenschaftliche Haß, nicht seine Geldgier, macht ihn zum Unmenschen.

Aus dieser hebräischen Leidenschaftlichkeit, die sich bis in die Einzelheiten der Diktion verfolgen läßt, entspringt unter anderem sein lebhafter Haß gegen Trägheit und Müßiggang, ein Zug, von dessen ursprünglich jüdischem Charakter man sich überzeugen kann, wenn man die Sprüche der Bibel durchblättert. Er verabschiedet den Lancelot mit den Worten: „In meinem Stock bau'n keine Drohnen". Das allgemein Morgenländische im Ausdruck dieser Leidenschaft ist durch die Art der Gleichnisse angedeutet, indem diese sich meist der Parabelform nähern (man beachte z. B. die Berufung auf Jakobs Schlauheit oder die Verteidigungsrede, die beginnt: „Viel habt ihr unter euch gekaufter Sklaven . . ."). Das besonders Jüdische liegt darin, daß jene trockene, brennende Leidenschaft immer Bilder und Gleichnisse im Dienste einer eigentümlich nüchternen Klugheit anwendet; so bleibt die scharfe, beißende Logik, die jede Beschuldigung mit Zinsen zurückgibt, stets die herrschende Macht. Diese nüchterne Logik hat ferner immer einen dramatischen Schwung. Shylocks Gedankengang bewegt sich immerfort in Frage und Antwort, ein untergeordneter, aber bezeichnender Zug, den man im Stile des alten Testaments verspüren und noch heute in den Schilderungen primitiver Juden wiederfinden kann. Man fühlt den Worten an, daß seine Stimme singend ist, daß seine Bewegungen schnell und seine Gesten groß sind. Von seinem innersten bis zu seinem äußersten Wesen ist er ein Typus seines Stammes in der Erniedrigung.

Am Ende des vierten Aufzugs verschwindet Shylock aus dem Schauspiel, damit er mit seiner Disharmonie den harmonischen Ausgang nicht störe. Shakespeare verwischt das Peinliche und Ernsthafte des Gesamteindruckes durch den fünften Aufzug.

Dieſer Aufzug iſt eine von Muſik durchzogene Mondſcheinlandſchaft. Der ganze Aufzug iſt lauter Muſik und Mondſchein. Er iſt ein Bild von Shakeſpeares Seele zu dieſem Zeitpunkte. Alles iſt hier verſöhnt, beſänftigt, verſilbert und gehoben von einer tragenden Muſik.

Die Repliken greifen ineinander, wie die verſchiedenen Stimmen im Geſange:

Lorenzo

Der Mond ſcheint hell: in ſolcher Nacht wie dieſe,
Da linde Luft die Bäume ſchmeichelnd küßte
Und ſie nicht rauſchen ließ, in ſolcher Nacht
Erſtieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten ſeufzend,
Die Kreſſida verbargen.

Jeſſica

In ſolcher Nacht
Als über'm Taue Thisbe furchtſam ſchlüpfte ....

Lorenzo

In ſolcher Nacht
Stand Dido, eine Weid' in ihrer Hand ....

und nun folgen noch vier Repliken, die den Eindruck machen, als ſei die Poeſie des Mondſcheins für verſchiedene Stimmen in Muſik geſetzt.

Mit dem Abſchluß des Kaufmanns von Venedig gelangen wir zu einem Zeitabſchnitt in Shakeſpeares Leben, den potenzierte Freudigkeit und Keckheit bezeichnen. In dieſem lichteſten Zeitraume verherrlicht er feurig Kraft und Klugheit beim Manne, Geiſt und Witz bei der Frau; und dieſer geiſtreichſte Abſchnitt ſeines Lebens iſt zugleich durch muſikaliſches Gefühl eigentümlich. Sein Leben und ſeine Dichtung löſen ſich mit aller ihrer hohen Energie in Muſik, in Harmonien auf.

Früh iſt er mit der Tonkunſt vertraut geweſen, und früh muß er viel Muſik gehört haben.*) Schon in ſeinen erſten Schauſpielen trifft man eine bedeutende Einſicht in die Technik der Muſik,

*) Förſter: Shakeſpeare und die Tonkunſt. Shakeſpeare-Jahrbuch II, 155. — Karl Elze: William Shakeſpeare 474. — Henrik Schück: William Shakspere 313.

wie sie das Gespräch zwischen Julia und Lucetta in den beid
Eheleuten von Verona offenbart (I, 2). Er hat die Kape
der Königin gehört, sowie die Kapellen verschiedener adeliger Herr
und Damen; Portia hat ja auch eine Kapelle auf ihrem Schlo
Sicherlich hat er ferner viel Musik von Privatleuten gehört. D
Engländer waren zu seiner Zeit, was sie später nie gewesen sin
ein musikalisches Volk. Die Puritaner waren es, die die Mu
aus dem täglichen Leben der Engländer vertrieben. Das Spin
war das Lieblingsinstrument jener Zeit. In den Barbierstub
hatte man Spinette, die von den wartenden Kunden benutzt wurd
Elisabeth selbst spielte Spinett und Laute. Und Shakespeare h
in seinem 128. Sonett, wo er sich an das junge Weib wend
das er mit dem Kosenamen my music anredet, sich selbst
schildert, wie er neben der Geliebten am Spinett steht und
Tasten beneidet, die ihre Finger küssen dürften. Aller Wahrsche
lichkeit nach hat er John Dowland, den vorzüglichsten englisch
Musiker jener Zeit, persönlich gekannt, obgleich das Gedicht a
der unter Shakespeares Namen herausgegebenen Sammlung T
passionate Pilgrim, worin er genannt wird, von Rich
Barnfield ist und nicht von ihm.

Gerade ehe er den Kaufmann von Venedig schrieb, h
er in der Zähmung der Widerspenstigen seine Kenntnis d
der Gesangkunst und dem Lautenspiel aufs neue zu einer sch
haften Szene benutzt und Lucentio einige tief empfundene Wo
über den Zweck der Musik in den Mund gelegt:

> Soll sie nicht sein des Menschen Herzerquickung,
> Nach seinen Studien und der Tagesmühe?

Die Wirkung der Musik auf Gemütskranke hat Shakespe
sehr wohl gekannt, wie wir das aus König Lear und d
Sturm ersehen. Aber hier im Kaufmann, wo die Mu
sich mit dem Mondscheine paart, nimmt seine Lobpreisung ein
höheren Flug:

> Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
> Hier sitzen wir und lassen die Musik
> Zum Ohre schlüpfen: sanfte Still' und Nacht
> Stimmt zu den Klängen süßer Harmonie.

Und Shakeſpeare, der die Kirchenmuſik, von deren Tendenz ſeine Seele anſcheinend nicht berührt wurde, nie erwähnt, läßt hier ſeinen ſonſt wenig ſchwärmeriſchen Lorenzo ſich in echten Renaiſſance-ſchwärmereien über die Muſik der Sphären ergehen:

Komm, Jeſſica! Sieh, wie die Himmelsflur
Iſt eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinſte Kreis, den du da ſiehſt,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel ſingt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie ſind ew'ge Geiſter;
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Sie grob umhüllt, wir können ſie nicht hören.

Sphärenharmonie und Seelenharmonie, nicht Glockenklang und Kirchengeſang, ſind für ihn die höchſte Muſik.

Shakeſpeares Liebe zur Muſik, für die er am Schluſſe des Kaufmanns einen ſo reichen Ausdruck findet, bricht im Schauſpiel überall hervor. So ſagt Portia, als Baſſanio unter den Käſtchen wählen ſoll (III, 2):

Laßt nun Muſik ertönen, weil er wählt;
So, wenn er fehltrifft, end' er ſchwanengleich,
Hinſterbend in Muſik . . . . .
Er kann gewinnen,
Und was iſt dann Muſik? Dann iſt Muſik
Wie Jubelklang, wenn ſich ein treues Volk
Dem neugekrönten Fürſten neigt . . . . .

Es iſt, als ob Shakeſpeare hier im Kaufmanne zum erſten Male die durch und durch muſiſche Natur ſeines Weſens ſo recht hätte offenbaren wollen.

Die leichtſinnige Jeſſica läßt er dieſe tiefſinnigen Worte ſagen:

Nie macht die liebliche Muſik mich luſtig.

und er läßt den Lorenzo erklärend antworten, das rühre von dem Lauſchen der Seele her; der Ton der Trompete beherrſche eine Schar unzugerittener Pferde; Orpheus habe, wie die Sage erzähle, Bäume, Felſen und Fluten gelenkt:

Weil nichts ſo ſtöckiſch, hart und voll von Wut,
Das nicht Muſik auf Zeit verwandelt.

Der Mann, der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zum Verrat, zu Räuberei und Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebos:
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!

Buchstäblich ist das ja vom Dichter nicht gemeint. Man achte jedoch darauf, wer bei Shakespeare unmusikalisch ist. Hier Shylock, der „das Gequäk der quergehalsten Sackpfeife" verabscheut demnächst Hotspur, der allzu heroisch-unzivilisiert ist, ferner der allzu störrische Benedict, der allzu fanatisch politische Cassius, der allzu afrikanisch barbarische Othello und endlich ein Wesen wie Caliban, der indessen wie durch Zauberei von der Musik überwältigt wird.

Musikalisch sind dagegen alle die weicheren Wesen. Im ersten Teil von Heinrich IV. Mortimer und seine Walliserin, die ja gegenseitig ihre Sprache nicht verstehen können (III, 1):

Doch bis ich, Liebe, deine Sprach' erlernt,
Will ich nie müßig gehn; denn deine Zunge
Macht Welsch so süß, wie hoher Lieder Weisen,
Die eine schöne Königin entzückend
Zu ihrer Laut' in Sommerlauben singt.

Musikalisch sind die rührenden jungen Mädchen und Frauen Ophelia und Desdemona und ferner Gestalten wie Jacques in Wie es euch gefällt und wie der Herzog und Viola in Was ihr wollt. Dieses letztere Schauspiel ist sogar ganz und gar von Musik durchzogen. Die Leidenschaft für die Sprache der Töne schlägt in den ersten Zeilen des Stückes ihren ersten Akkord an:

Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist,
Spielt weiter! Gebt mir Übermaß davon,
Daß, übersatt, die Lust erkrank' und sterbe.
Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht
Und Düfte stiehlt und gibt! — . . . .

Hier kommt auch Shakespeares Liebe für die Töne der Volkslieder zum Ausbruch, wenn er den Herzog sagen läßt (II, 4):

Nun denn, Ceſario, jenes Stückchen nur,
Das alte, ſchlichte Lied von geſtern Abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir ſehr,
Mehr als geſuchte Wort' und luft'ge Weiſen
Aus dieſer raſchen, wirbelfüß'gen Zeit.

So voll von Bedürfnis nach Muſik und Neigung zur Muſik wie hier der Herzog oder wie Lorenzo am Schluſſe des Kaufmanns von Venedig iſt Shakeſpeare in dem kurzen, glücklichen Zeitraum geweſen, wo er unbeſiegt von der Schwermut, die in ihm wie in allen tieferen Naturen als Möglichkeit verborgen lag, ſich fühlte, wie ſeine Fähigkeiten ſich kräftigten und entfalteten, wie ſein Leben mit jedem Tage an Bedeutung und Fülle zunahm, und wie ſchöpfungskräftig und durch und durch harmoniſch ſein inneres ſich geſtaltete. Die große Schlußharmonie im Kaufmann von Venedig iſt gleichſam ein Sinnbild des Gefühls von ſeinem Reichtum und des Gleichgewichts, das er nun errungen hatte.

XXII.

Aus dem Jahre 1596 liegt ein Drama vor: The Raigne of King Edward the third: As it hath bin sundrie times plaied about the Citie of London, das von verſchiedenen engliſchen Kritikern und Kennern (darunter Halliwell-Phillipps) teilweiſe Shakeſpeare zugeſchrieben wird; wenigſtens ſeien die beſten Partien ſtark von ihm aufgefriſcht. Es liegen gute Gründe vor, dieſer Meinung beizutreten. Obſchon das Drama an Werken Shakeſpeares nicht mehr als zahlreiche andere Schauſpiele aus Eliſabeths Zeit ähnlich ſieht, und obwohl Swinburne es für ausgemacht hält, daß das Stück von einem Nachahmer Marlowes geſchrieben ſei, ſpricht große Wahrſcheinlichkeit dafür, daß Shakeſpeare an Edward III. mitgearbeitet habe. Bemerkenswert ſind folgende Zeilen aus einer Replik von Warwick:

A spacious field of reasons could I urge
Between his glory, daughter, and thy shame:
That poison shows worst in a golden cup;
Dark night seems darker by the lightning flash;
Lilies that fester smell far worse than weeds
And every glory that inclines to sin,
The shame is treble by the opposite.

Die gesperrt gedruckte Zeile:

Lilien, die faulen, stinken mehr als Unkraut

ist ja nämlich die Schlußzeile in Shakespeares vierundneunzigstem Sonett.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß dieses Sonett schon damals geschrieben gewesen sei. Vermutlich hat Shakespeare in dem Sonett eine von ihm selbst hinzugedichtete Zeile in dem Schauspiele eines anderen verwendet.

Der fremde Forscher weicht davor zurück, sein Urteil gegen das der Eingeborenen aufzustellen, wo von englischer Sprache und englisch dichterischem Stil die Rede ist. Nichtsdestoweniger fühlt er sich zuweilen dazu gezwungen, bei den vielen Schauspielen aus jener Zeit, die bald von diesem, bald von jenem Kritiker ganz oder teilweise unserem Dichter zugeschrieben werden. Ein solches Drama ist z. B. Arden of Feversham, wahrlich eines der bewundernswertesten Schauspiele jener reichen Zeit, dessen Wert einem auffällt, selbst wenn man es zum ersten Male in dem unkritischen Alter der frühen Jugend liest. Swinburne sagt: „Ich finde es nicht nur zulässig, sondern geradezu logisch zu sagen: Dieses Werk, zweifellos das Werk eines jungen Mannes, kann unmöglich von irgend einer anderen jugendlichen Hand als von der Shakespeares stammen."

Wie gering auch das Vertrauen ist, das ich in dieser Frage im Vergleich mit Swinburne verdiene, so ist es mir unmöglich, seine Anschauung zu teilen. Ich kann, so hoch ich Arden of Feversham auch schätze, nicht glauben, daß Shakespeare eine einzige Zeile davon geschrieben habe. Die Wahl des Stoffes ist ihm nicht ähnlich, noch weniger die Art der Behandlung. Es ist die bürgerliche Tragödie einer Frau, die einen dreifachen Mordversuch gegen ihren guten und feinen Mann unternimmt, um sich freier mit ihrem elenden Geliebten vereinigen zu können — eine Dramatisierung einer wirklichen Kriminalsache, die sich genau an die Akten hält, diese aber mit einem vorzüglichen Seelenstudium durchdrungen hat. Shakespeare nährte Unwillen gegen derartige Stoffe und hat sie später nie behandelt; aber warum sollte er sich gescheut haben, wenn er sie so gut zu behandeln verstand! Doch die Hauptsache ist die, daß wir im Stil und in der Diktion nicht

an einzelnen Stellen der Monologe das treffen, was Shakespeares Eigentümlichkeit ausmacht: die Phantasie im Ausdruck, die überreiche Lyrik, welche die Replik wie mit einem Sonnenstrahle vergoldet. In Arden of Feversham ist es Werkeltag.

Aber das große, Shakespeare bezeichnende Merkmal ist das Schwungbrett, das er unter die Worte, unter die Repliken legt. Einen Schritt machen wir auf der Erde, und beim nächsten fliegen wir. Der Vers gewinnt bei ihm sehr schnell eine reiche, schwere Melodie, wird nie flach oder gewöhnlich. In den Schauspielen aus Englands Geschichte schlägt die Diktion zuweilen in den Balladen- oder Romanzenstil um. Eine Unterströmung von Pathos oder Schwärmerei oder von übermütiger Laune reißt uns immer mit sich. Wir befinden uns stets außerhalb des alltäglichen Grau in Grau. Denn Werkeltag bedeutet Phantasielosigkeit, und alle Personen Shakespeares, mit alleiniger Ausnahme der durch ihre Dummheit lächerlichen, besitzen eine farbenreiche Phantasie.

Um sich zu überzeugen, in welchem Grade dies der Fall ist, möchte man auf die Diktion im ersten Teil von Heinrich IV., dem großen Werke, das er unmittelbar nach dem Kaufmann von Venedig ausführt.

Glendower gegenüber, der immer auf dem Kothurne ist, Gesichte, sieht, an Vorbedeutungen glaubt, über Geister gebietet usw., steht der Heinrich Percy als der nüchterne und verständige Mann, der mit immer an die Erde hält und nur an das glaubt, was seine Sinne erfassen und seine Vernunft anerkennt. Gleichwohl ist aber auch in ihm eine Feder, die nur berührt zu werden braucht, und sie schwingt sich auf zu der Poesie, die der Ode angehört. Der König hat den Mortimer treulos genannt. Percy tut Einspruch dagegen (I, 3): Mortimer habe keinen Scheinkrieg gegen Glendower geführt:

dies zu beweisen,
G'nügt eine Zunge für den offnen Mund
So vieler Wunden, die er kühn empfing,
Als an des schönen Severn tief'gem Ufer
Im einzelnen Gefecht Arm gegen Arm
Er einer Stunde bestes Teil verbrachte,
Trotz wechselnd mit dem großen Glendower.
Dreimal verschnauften sie und tranken dreimal
Nach Übereinkunft aus des Severn Flut,

Der, bang vor ihren blutbegierigen
Unter sein bebend Schilf erschrocken lief
Und barg sein krauses Haupt im hohlen Ufer
Befleckt mit dieser tapfern Streiter Blut.

So spricht Homer vom Skamandros.

Worcester sagt, er wolle dem Percy ein Wagestück zeigen, so voll Gefahr: als über einen tobend brüllenden Strom auf eines Speeres schwankendem Schafte zu schreiten. Er antwortet:

Schickt nur Gefahr von Osten bis zum West,
Wenn Ehre sie von Nord nach Süden kreuzt,
Und laßt sie ringen: o das Blut wallt mehr
Beim Löwenhetzen als beim Hasenjagen!

Als Northumberland von ihm gesagt hat, die Einbildung von großen Taten (imagination of some great exploit) reiße ihn über die Schranken der Geduld, ruft er aus:

Bei Gott! Mich dünkt, es wär' ein leichter Sprung
Vom blassen Mond die lichte Ehre reißen,
Oder zu tauchen in der Tiefe Grund,
Wo nie das Senkblei bis zum Boden reichte
Und die ertränkte Ehre bei den Locken
Heraufziehn . . . . . .

Welch eine Anhäufung von bildlichen Ausdrücken bei diesem Feinde von Pathos und Musik! Von den Wunden, die mit offenem Munde sprechen — ein verhältnismäßig schwaches Gleichnis — bis zur reinen Mythenbildung! Der Fluß erschrickt vor den blutbegierigen Blicken der beiden Kämpfenden, er verbirgt sein krauses Haupt, seinen Lockenkopf im Schilf — das ist klassische Götter-Sagen-Formation. Die Gefahr kommt von der einen Himmelsecke, die Ehre von der anderen, um einen Kampf auszufechten — das ist eine Walkyrenbildung altnordischer Art. Der Ehre Kranz hängt an dem Horn des Mondes — das ist ein im Märchenstil vergrößertes Turnierbild. Die versunkene Ehre wird an den Locken aus der Tiefe gezogen — das ist ein Taucherbild, worin die Ehre phantasiereich in ein Weib verwandelt wird, das ins Meer gestürzt ist und gerettet werden soll. Und das alles in drei kurzen Repliken.

Wo diese Reizbarkeit der Phantasie mangelt, wie in Arden of Feversham, da fehlt auch das Shakespearesche Merkmal.

Selbst wo sein Stil verständig und nüchtern erscheint, ist er verschwenderisch reich an gebundener Phantasie, wie man von gebundener Elektrizität spricht, und bei der geringsten Veranlassung entladet diese sich, explodiert, zaubert vor unserem Auge die Figuren eines Feuerwerks hervor und wirkt auf das Ohr wie die Melodie eines brausenden, stürzenden Wasserfalls.*)

Im Jahre 1598 erschien in Quartformat ein Drama mit folgendem Titel:

The History of Henrie the Fovrth; With the battell at Shrewsburie, betweene the King and Lord Henry Percy, surnamed Henrie Hotspur of the North. With the humorous conceits of Sir John Falstalffe. At London. Printed by P. S. for Andrew Wise, dwelling in Paules Churchyard, at the signe of the Angell. 1598.

Das war der erste Teil von Shakespeares Heinrich IV., der im Jahre 1597 geschrieben sein muß, jenes Drama, worin Shakespeare seine große, überwältigende Selbständigkeit erreicht hat. Dreiunddreißig Jahre alt, steht er zum erstenmal auf der Höhe seiner Künstlergröße. Der Reichtum dieses Schauspiels an Charakteren, an Witz, an Genie ist niemals übertroffen worden. Als Drama betrachtet, ist es etwas lose gebaut — noch loser und technisch schwach gebaut ist der zweite Teil, der gegen den ersten nicht aufkommt — aber nur als Dichtwerk geschätzt, ist es eines der allervorzüglichsten Werke der Weltliteratur, heroisch und burlesk, ergreifend und niedrig komisch zu gleicher Zeit. Und die Gegensätze sind nicht antithetisch einander gegenübergestellt, wie später in Victor Hugos Studien nach diesem Stil, sondern sie bewegen sich mit der vollen Freiheit des Lebens.

Als das Drama geschrieben wurde, neigte sich das sechzehnte Jahrhundert, dieses in der Geschichte des Menschengeistes so große Jahrhundert, seinem Ende zu. Aber niemand hatte damals den schlaffen Gedanken, den Ausgang eines Jahrhunderts zu einer Art von Sinnbild für das Sinken des Lebensmutes und der Energie

*) Dieser Shakespearesche Stil, wie er sich in den Werken dieses Zeitraumes entwickelt, hat Goethe und seine Jugendgefährten Lenz und Klinger begeistert, in Dänemark Hauch und Bredahl ergriffen und die Diktion ihrer tragischen Dramen geschaffen. Björnson ist in Maria Stuart und Sigurd Slembe davon beeinflußt.

zu gestalten. Niemals waren in der englischen Gesellschaft und i
Shakespeares Gemüt die Wogen des gesunden Selbstgefühls un
der erzeugenden Kraft so hoch gestiegen. Es geht ein Dur-Ton durc
Heinrich IV. und den sich daranschließenden Heinrich V., wi
wir ihn vorher nicht bei Shakespeare angetroffen haben und spät
nicht mehr finden werden.

Shakespeare entnahm den Stoff zu diesen Dramen Holinshe
Chronikenbuch und einem alten, ganz kindlichen Schauspiel Th
Famous Victories of Henry the fifth, Conteining th
Honorable Battel of Agin-court. Hier fand er Kön
Heinrich als jungen Prinzen in schlechter Gesellschaft mit Ze
brüdern und Straßenräubern. Wahrscheinlich hat Shakespea
dadurch die Idee und den Mut zu einem Schritt bekommen, d
er noch nicht gewagt oder versucht hatte, nämlich in historisch
Verkleidung einfach das Leben seiner Zeitgenossen, seine eigene
Erfahrungen aus dem täglichen Leben und dem Wirtshause, in di
dramatisierte Geschichte von einem ehemaligen Fürsten einzuführen,
der ihm als Englands Nationalheld vor Augen stand. Dadurch
erhielt das Bild eine Frische ohnegleichen.

Von dem alten, geistlosen Stücke, das in den Jahren 1580
bis 1588 aufgeführt wurde, hat Shakespeare übrigens beinahe nichts
gebrauchen können; er entnahm ihm nur die Anekdote von der
Ohrfeige, die Harry als Prinz dem Lord Oberrichter gibt, und ein
paar Namen: das Wirtshaus in Eastcheap, Gadshill, Ned und den
Namen, nicht die Gestalt, Sir John Oldcastle; so hieß ursprünglich
Falstaff.

Zu der Hauptperson, dem jungen Prinzen, fühlte Shakespeare
sich durch einige der in den Tiefen seines Wesen begründeten Sym-
pathien hingezogen. Wir haben gesehen, wie lebhaft und nachhaltig
ihn der Gegensatz zwischen Schein und Wesen beschäftigte, und
zwar zuletzt im Kaufmann von Venedig. So aufgebracht und
gereizt er sich durch die Menschen fühlte, die für mehr gelten wollten,
als sie waren, durch die Affektierten und Aufgeblasenen, ja sogar
durch die Frauen, die schöner scheinen wollten, als sie waren
und sich mit falschen Farben und falschen Haaren schmückten, s
warm schlug sein Herz für jeden, der den Schein gegen sich hatt
und große Eigenschaften hinter einem unansehnlichen Auftreten un
verkannten Betragen verbarg. Während seines ganzen Lebens li

er ja unter dem Gegensatze, daß er, der die größten Werte — reiche Menschlichkeit und eine unerschöpfliche Genialität — in seiner Seele fühlte, äußerlich nichts anderes war als ein Gaukler, der mit scheinbarem Leichtsinn darauf ausging, durch Späße und Erdichtungen die Menge zu ergötzen, um auf ihre Kosten seinen Beutel zu füllen. Hie und da konnte dieses Urteil der Außenwelt, wie die Sonette zeigen, verwirrend auf ihn einwirken, so daß er nahe daran war, sich über seine Stellung hier im Leben und über die Welt des Scheins zu schämen, in der seine Tage dahingingen; es verlangte ihn dann doppelt, klar zu stellen, wie groß der Abstand sein kann zwischen dem, was ein Mann scheinbar ist, und dem, was seinen wirklichen Wert ausmacht.

Hierzu kam, daß der Stoff, so aufgefaßt, ihm Veranlassung gab, ehe er die heroische Saite auf seiner Leier anschlug, für das Recht kecker und hochbegabter Jugend sich auszutoben, eine Lanze einzulegen, und gegen spießbürgerliche und allzu rasche Verdammungsurteile der Moralisten und Puritaner Einsprache zu erheben. Es würde sich hier zeigen, daß große Vorsätze und heldenmütige Energie unversehrt aus den Gefahren sogar recht bedenklicher Zerstreuungen hervorgehen könnten. Dieser Prinz von Wales war ja das lustige England und das eroberungsdurstige England (merry England und martial England) in einer Person.

Für die jungen, vornehmen Zuschauer konnte ferner nichts ansprechender sein, als den großen König sich als jungen Prinzen in solchen Häusern, die sie selbst recht häufig besuchten, herumtummeln und doch — wie die besten unter ihnen — das Bewußtsein seiner hohen Würde bewahren zu sehen. Sie beobachteten mit Befriedigung, wie er die Hoffnung auf eine große Zukunft, den Willen, durch große Taten Ehre zu erringen, trotz seines Verhältnisses zu Falstaff und Bardolph, zu Frau Hurtig und Dortchen Lasenreißer, festhielt.

Diese jungen, englischen Aristokraten jener Zeit, die bei Shakespeare Mercutio und Benedict, Gratiano und Lorenzo heißen, suchten sich ja ihren ganzen Londonertag hindurch zu ergötzen. In Seide oder aschfarbigem Samt gekleidet, einen mit Goldschnüren besetzten Mantel über den Schultern, begann der junge Mann den Tag mit einem Ritte nach der St. Paulskirche, in deren Mittelgang

er ein dutzendmal auf und ab spazierte und den jungen Bürge
töchtern euphuistisch den Hof machte; er blieb vor den Läden d
Buchhändler stehen, um in der neuesten Flugschrift gegen den Tab
oder in dem letzten Theaterstück zu blättern. Dann ritt er na
der Taverne, wo er mit seinen Freunden zu Mittag speisen wollt
sprach von Drakes Reisen nach Portugal, von Essex' Taten b
Cadiz oder von der Lanze, die er gestern mit dem großen Raleig
auf dem Turnierplatze gebrochen habe, mischte italienische ur
spanische Brocken in sein Englisch und ließ sich nach Tisch übe
reden, ein von ihm selbst gedichtetes Sonett vorzulesen. Um drei Uh
ging er ins Theater, sah Burbage als Richard III., hörte Ken
seinen Jig singen, verbrachte eine Stunde im Bärengarten, wo
zusah, wie sich die Bären gegen die auf sie gehetzten Hunde ve
teidigten, und ließ sich beim Barbier zu dem Feste zustutzen, d
er am Abend der Verabredung gemäß mit seinen Freunden u
Bekannten in irgend einem Wirtshause feiern sollte. Solche Wir
häuser waren: The Mitre, The Falcon, The Apollo, The Steelyo
The Boars Head, The Devil oder The Mermaid, der berühmte
Versammlungsort, wo der literarische Klub der Sirene, den ke
geringerer als Sir Walter Raleigh gestiftet hatte, seine Zusammer
künfte hielt.*) An diesen Orten traf der junge Aristokrat die beste
Schauspieler, wie Burbage und Kemp, und die hervorragendste
Schöngeister wie Lyly, George Chapman, John Florio, Michae
Drayton, Samuel Daniel, John Marston, Thomas Nash, Be
Jonson, William Shakespeare.

Thornbury hat das treffende Wort gesprochen, das Sonder
gepräge für das Leben in Elisabeths Zeitalter sei die Geselligkei
gewesen. Stets war man in Gesellschaft: in der Paulskirche, in
Theater und im Wirtshause. Familienverkehr kannte man zu jene
Zeit nicht; die Frauen hatten, wie in dem alten Griechenland, für
den gesellschaftlichen Umgang keine Bedeutung. Die Männer kame
in den Wirtshausklubs zusammen, um zu trinken, zu festen un
miteinander zu sprechen. Es wurde tapfer getrunken, fast stärke
als in Dänemark, das doch als das gelobte Land der Trink
gelage angesehen wurde. (Man vergleiche die bezüglichen Äußerunge
in Hamlet I, 4 mit denen in Othello II, 3.) Die Wirtshäuse

*) Thornbury: Shakespeares England I, S. 104.

waren außerdem beliebte Orte für Stelldicheins bei den häufigen Liebesverhältniſſen zwiſchen adeligen Kavalieren und Bürgerfrauen. Hierhin nahmen die leichtſinnigen jungen Leute ihre Geliebten mit. Und hier wurde nach beendigter Abendmahlzeit um Krontaler Karten geſpielt und gewürfelt.

Schriftſteller und Dichter begegneten ſich hier und führten Wortkriege miteinander, Witzkämpfe, bei denen die übermütige Laune Funken ſprühte. Es waren Ballſpiele mit Worten, bei denen es galt, den Gegner matt zu machen; es waren Treffen, bei denen man einander mit Einfällen bombardierte. Beaumont hat dieſe Zuſammenkünfte in einigen Verſen an Ben Jonſon verherrlicht, der nicht nur als großer Liebhaber von Getränken, ſondern auch als unterhaltender magister bibendi ſehr gefeiert und bewundert wurde. Darin heißt es: Welche Dinge haben wir nicht geſehen im Mermaid! Welche Worte gehört, ſo heiter, ſo voll von feinen Flammen, als ob jeder einzelne ſeinen Witz in einen Scherz hätte niederlegen wollen, um den ganzen Reſt ſeines Lebens als ein Dummkopf zu verleben.*)

In ſeinem Schauſpiele Every man out of his humour hat Ben Jonſon Marſton unter dem Namen Carlo Buffone eingeführt. Er wartet im Wirtshauſe The Mitre auf ſeine Freunde, und als der Kellner George ihm den verlangten Wein gebracht hat, ſpricht er folgende Worte:

Carlo (trinkt). Ja, in Wahrheit, Sir, das iſt das reine Weſen. O George! Ich könnte ihm die Naſe abbeißen, ſüßer Schlingel, aus lauter Zärtlichkeit, denn er hat mir Nektar gebracht, die Seele der Traube ſelbſt! Ich will meine Schläfen ein wenig damit waſchen und gleich ein Dutzend Schlücke trinken, das wird mein Hirn wärmen, meiner Einbildungskraft Feuer verleihen. Ich werde nichts anderes reden als Raketen und Feuerwerk den ganzen Abend. — So, Sir! und ſeid ſo gut, dort ſtehen zu bleiben, Sir! und ich hier. So. (Er ſtellt die beiden Becher, die er verlangt hat, auseinander, trinkt aus dem einen und ſtößt mit dem anderen an, ſpricht bald im Namen des einen Bechers, bald in dem des anderen und trinkt abwechſelnd daraus.)

---

*) What things have we seen
Done at the Mermaid! heard words that have been
So nimble, and so full of subtile flame,
As if that every one from whence they came
Had meant to put his whole wit in a jest
And hat resolv'd to live a fool the rest
Of his dull life.

Bekannt und oft angeführt ist die Stelle aus Fullers „Worthies“ über die vielen Wortkämpfe, die zwischen Shakespeare und dem gelehrten Ben ausgefochten wurden. Letzteren vergleicht er mit einer großen spanischen Galeone, wogegen Shakespeare an ein englisches Kriegsschiff erinnerte: „Master Jonson war höher gebaut an Gelehrsamkeit; solide, aber langsam in seinen Wendungen. Shakespeare war wie der englische Man-of-war weniger massiv, segelte aber leichter, konnte sich nach jeder Strömung drehen, über Stag wenden und aus jeder Windrichtung Nutzen ziehen wegen der Schnelligkeit seines Witzes und seiner Erfindungsgabe.“ Obgleich Fuller nicht Ohrenzeuge dieser Gespräche gewesen ist, so trägt sein Referat doch das Gepräge voller Zuverlässigkeit.

Unter den Männern, die zu dem Kreise gehörten, den Shakespeare in seiner Jugend aufsuchte, sind natürlicherweise Typen jeder Art gewesen, vom Genie bis zur Karikatur, und bei einigen zeigt sich etwas Geniales und etwas Karikiertes, etwas Amüsantes und etwas Lächerliches in humoristischem Gemisch. Wie jedes anständige Haus damals seinen Jester (Spaßmacher oder Narr) hatte, so hatte jeder lustige Kreis seinen Spaßvogel und Hanswurst. Der Jester war der Schrecken der Küche — denn er stahl einen Pudding, sobald der Koch den Rücken wandte — und die Freude der Mittagsmahlzeit, denn er konnte Stimmen nachmachen, drollige Sachen vorbringen, Possen treiben und die schlechte Laune der Herrschaft wegblasen. Die komische Person des Wirtshauskreises war der, der immerfort Witze riß, und über den immerfort Witze gerissen wurden. Er diente stets zum Gelächter, war aber doch stets frisch und unverzagt in dem Streben, sich an der Gesellschaft zum Ritter zu schlagen, die mit ihm scherzte.

Zu Shakespeares Kreis hat sicher auch jener Chettle gehört, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Greenes Witz für einen Heller herausgab und sich später wegen der groben Ausfälle der kleinen Schrift gegen Shakespeare entschuldigte. Diesen führt Dekker in A Knights Conjuring aus dem Jahre 1607 bei der Schilderung der Dichtergesellschaft in Elysium mit den Worten ein: „Herein tritt Chettle, schwitzend und schnaubend wegen seiner Fettigkeit: um ihn als guten, alten Bekannten willkommen zu heißen, erheben sich alle Dichter und fallen auf einmal aufs Knie, um in dieser Stellung auf das Wohl aller Liebhaber des Helikon zu trinken.“

Elze hat die vielleicht richtige Vermutung ausgesprochen, daß wir in diesem alten, braven, schwitzenden und schnaubenden Dickwanst, der von der ganzen, munteren, jungen Versammlung so humoristisch mit einem Kniefall begrüßt wird, eben das Modell vor uns haben, nach dem Shakespeare seinen Halbgott geformt hat, den unsterblichen John Falstaff, ohne Frage die lustigste, kompakteste und komischste Komödienfigur, die es gibt.

Falstaff übertrifft durch seine dichte und solide Ergötzlichkeit, durch die Unendlichkeit des in seiner Person angehäuften Gelächterstoffes alles, was das Altertum und das Mittelalter an komischen Figuren hervorgebracht hat, und alles, was die Schauspiele späterer Zeiten aufzuweisen haben.

In seinem Wesen ähnelt er teils dem Silen des alten Griechenlands und teils dem Vidushakas des alten indischen Schauspiels; halb ist er Hofnarr, halb Freund und Zechgenosse des Helden. Er umfaßt die beiden komischen Typen der alten römischen Komödie, Artotrogus und Pyrgopolinices, den Schmarotzer und den großsprecherischen Soldaten. Wie ein römischer Scurra läßt er seinen Patron die Rechnung bezahlen und ergötzt ihn dafür durch seine witzigen Einfälle, und wie ein Miles gloriosus ist er der Prahlhans aller Prahlhänse, der Lügner aller Lügner und dem schönen Geschlecht gegenüber schwach. Und doch ist er allein reicher und amüsanter als alle antiken Silene und Hofnarren und Prahlhänse und Schmarotzer.

In dem auf seine Entstehung folgenden Jahrhundert erhält sowohl Spanien als auch Frankreich ein Theater; in Frankreich hat nur eine einzige drollige und lustige Person, Moron in Molières La Princesse d'Élide, einige schwache Züge seines Wesens; in Spanien, wo Sancho Pansas ergötzliche und großartige Gestalt die ganze Reihe von komischen Figuren aus Calderons Theater inspiriert hat, steht der Gracioso stets im Gegensatz zum Helden und erinnert hie und da ein wenig an Falstaff, jedoch immer nur als eine Abstraktion irgend einer Seite seines Naturells, oder weil er sich in einer Situation befindet, die an eine Falstaffsche anklingt. In La dama duende trinkt er und ist feig; in La gran Zenobia prahlt er aufs unglaublichste und verwickelt sich in seine Lügen wie Falstaff. In La puente de Mantible wird er sogar (wie das für Falstaffs Person in den Szenen mit dem Oberrichter und

Coleville angedeutet ist) wegen seines kriegerischen Mutes berühmt und gefürchtet. Und doch ist ihm gerade wie Falstaff sehr übel zu Mute bei kriegerischen Zusammenstößen; oft verkriecht und verbirgt er sich hinter einem Busch oder einem Baum. In La hij del ayre und El principe constante gebraucht er ganz dasselbe Mittel wie Falstaff und gewisse niedrigere Tiere, indem er sich auf den Boden wirft und sich tot stellt. Falstaffs berühmte Äußerungen über die Ehre, die auch von Molières Moron gestreift werden, sind in Los empeños de un acaso dem Hernando in den Mund gelegt; Falstaffs Beschützermiene und seine selbstzufriedene Väterlichkeit finden wir bei Fabio in El secreto à voces. Es sind also einzelne Eigenschaften, losgerissene Seiten von Falstaffs Charakter, die hier als ganze Personen auftreten. Calderon blickt im allgemeinen mit wohlwollenden Vateraugen auf seinen Gracioso. Doch zuweilen wird er gleichsam empört über die epikuräische, unchristliche, unritterliche Lebensanschauung seines Spaßmachers. So läßt er in La vida es sueño den armen Clarin, der sich während der Schlacht hinter einem Busche verkrochen hat, von einer Kugel getroffen werden, um zu zeigen, daß der Feige der Gefahr nicht entgeht; er hält ihm eine äußerst feierliche Leichenrede, die ebenso moralisch ist, wie König Heinrichs V. Abschiedsworte an Falstaff.

Ebensowenig jedoch, wie Calderon und Molière Shakespeares Falstaff gekannt haben, ebensowenig ist er seinerseits bei der Schöpfung eines dicken Ritters von irgend einem Vorgänger in der komischen Kunst merkbar beeinflußt worden.

Dennoch muß unter diesen Vorgängern ein einzelner großer Schriftsteller, einer der größten, an dieser Stelle mit Shakespeare verglichen werden, und das ist Rabelais, der große Meister der Frührenaissance in Frankreich, der zu den wenigen Schriftstellern gehört, von denen wir sicher wissen, daß Shakespeare sie gelesen hat. Er deutet an einer Stelle auf ihn hin; in Wie es euch gefällt sagt Celia (III, 2), als Rosalinde ein Dutzend Fragen an sie richtet und mit einem Worte Antwort verlangt: „Da müßt Ihr mir erst Gargantuas Mund leihen: es wäre ein zu großes Wort für irgend einen Mund, wie sie heutzutage sind."

Vergleicht man in seinen Gedanken Falstaff mit Panurge in Pantagruels Geschichte, so wird man sehen, daß Rabelais sich zu

Shakespeare verhält wie ein Titan zu einem olympischen Gott. Rabelais ist der Titan, riesengroß, unverhältnismäßig; mächtig, aber unförmlich. Shakespeare ist der Gott, kleiner und nicht so unermeßlich, ärmer an Ideen, wenn auch reicher an Einfällen, aber mit äußerster Festigkeit durchgeformt.

Rabelais stirbt im Alter von siebzig Jahren, ungefähr zehn Jahre vor Shakespeares Geburt; der ganze Unterschied der Frührenaissance und der Hochrenaissance trennt die beiden. Er ist Dichter, Philosoph, Polemiker, Reformator im größten Stil, bis zum Scheiterhaufen exklusive, aber stets vom Scheiterhaufen bedroht. Shakespeares Derbheiten sind im Vergleiche mit den seinigen, was ein Mistbeet im Vergleich mit der cloaca maxima ist; stromweise fließen die burlesken Unflätigkeiten aus seiner Feder.

Sein Panurge ist so viel größer als Falstaff, wie Utgardeloke größer ist als Asaloke. Auch Panurge ist redselig, witzig, ränkevoll und rücksichtslos in seinem Betragen, ein Spottvogel, der durch seine lustige Unverschämtheit allen den Mund stopft. Im Kriege kämpft Panurge ebensowenig wie Falstaff, er sticht vielmehr wie Falstaff die Feinde tot, die schon ins Gras gebissen haben. Er ist abergläubisch, aber nichtsdestoweniger ein Hanswurst, dem nichts heilig ist, und der die Opferstöcke bestiehlt. Er ist ein grundegoistischer, sinnlicher Faullenzer, schamlos und rachsüchtig und langfingerig, und wird mit der Zeit immer mehr Memme und Prahler.

Pantagruel ist der edle Riese, Königssohn wie Prinz Heinrich. Er hat wie der Prinz die eine Schwäche, daß er die Gesellschaft von Leuten, die weit unter ihm stehen, nicht entbehren kann. Da Panurge witzig ist, so kann Pantagruel sich das Vergnügen, über seine lungenerschütternden Einfälle zu lachen, nicht versagen.

Aber Panurge ist im Gegensatze zu Falstaff eine Satire im größten Stil. Wenn Panurge ein bedeutender Kenner des Finanz- und Steuerwesens ist, wenn er 63 Arten kennt, um das Geld herbeizuschaffen, aber 214 Arten, um es auszugeben, und im übrigen Schulden macht — was er den Kredit stiften nennt — so ist er ein Typus des damaligen französischen Hofes. Wenn Panurge 6 Billionen, 789 Millionen, 406000 Königstaler Steuern aus seinem Lehn erhebt und außerdem noch von den Maikäfern und Seeschnecken eine Einnahme von 2435768 Lämmertalern mit

ſchwerer Wolle hat — ſo iſt das die reine Satire auf die Geld erpreſſungen, denen die damaligen franzöſiſchen Lehnsherren ſich nac Herzensluſt hingaben.

Shakeſpeare wagt ſich nicht ſo weit hinaus. Er iſt nu Dichter und in ſeiner Eigenſchaft als Dichter nur defenſiv; d einzige Macht, von der man ſagen kann, daß er ſie angegriffen ha iſt der Puritanismus (Was ihr wollt, Maß für Maß uſw und auch das nur indirekt und zur Selbſtverteidigung. Äußerſt zah ſind außerdem dieſe Angriffe im Vergleich mit den Angriffen de Dramatiker vor dem Siege des Puritanismus und der dichtend Kavaliere nach der Wiedereröffnung der Theater. Aber Shakeſpea war, was Rabelais nicht war, Künſtler, und als Künſtler - wahrer Prometheus in ſeiner Fähigkeit, Menſchen zu formen.

Als Künſtler hat er denn auch das überſtrömend Reiche u Üppige, das wir bei Rabelais finden, ja er übertrifft ihn in gewiſſer Beziehung. Schon Max Müller hat den Reichtum ſeine Wortvorrats beobachtet. Er ſcheint hierin alle anderen Schrift ſteller zu übertreffen. Das Libretto einer italieniſchen Oper enthält ſelten mehr als 600—700 Wörter. Ein wohlerzogener, moderner Engländer gebraucht, ſagt man, in ſeiner Umgangsſprache ſelten mehr als 3000—4000 Wörter. Man hat ausgerechnet, daß ſcharfe Denker und große Redner in England es bis zu einer Herrſchaft über 10000 Wörter bringen. Das alte Teſtament iſt ganz und gar mit 5642 Wörtern geſchrieben. Shakeſpeare hat in ſeinen Gedichten und Schauſpielen über 15000 Wörter angewandt. Und in wenigen dieſer Schauſpiele wird man eine ſo ſprudelnde Fülle finden wie in Heinrich IV.

Falſtaffs urſprünglicher Name im Schauſpiele war, wie ſchon erwähnt, Sir John Oldcaſtle. In der zweiten Szene des erſten Aufzugs (erſter Teil) ſtoßen wir auf ein daher rührendes Überbleibſel: der Prinz nennt den fetten Ritter „my old lad of the caſtle“; das Wortſpiel mit jenem Namen liegt hier auf der Hand. In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs iſt der Vers:

Away, good Ned, Falstaff sweats to death

nur deshalb ſo unvollkommen geworden, weil der zweiſilbige Nam in aller Eile an Stelle des längeren eingeſchoben wurde. In de älteſten Quartausgabe des zweiten Teiles iſt die Abkürzung Old

vor einer Replik stehen geblieben, und in der zweiten Szene des dritten Aufzugs heißt es von Falstaff, er sei bei Thomas Mowbray, dem Herzog von Norfolk, Page gewesen, was bei dem historischen Oldcastle tatsächlich zutrifft. Dieser Mann ist indessen durchaus nicht der Schwiemel gewesen, den Shakespeare geschildert hat; als Anhänger von Wiclefs reformatorischer Lehre wurde er auf Veranlassung Heinrichs V. selbst dem Kirchengerichte übergeben und am Weihnachtsmorgen des Jahres 1417 außerhalb Londons über einem langsamen Feuer geröstet. Da die Familie gegen die Herabwürdigung protestierte, die der Name des Stammvaters im Schauspiele erfuhr, so wurde der dicke Ritter umgetauft. Daher heißt es im Epiloge zum zweiten Teil, der Verfasser gedenke die Geschichte fortzusetzen, und zwar mit Sir John darin, der sich zu Tode schwitzen solle. Denn Oldcastle starb als Märtyrer und ist nicht der Mann.

Unter dem Namen Falstaff wurde er nach Verlauf von fünfzig Jahren Shakespeares populärste Gestalt; sein Name wird zwischen 1642 und 1694 häufiger genannt als der Name irgend einer anderen Person oder irgend eines anderen Werkes von unserem Dichter; sehr bezeichnend aber ist es, daß er von den Zeitgenossen trotz seiner Beliebtheit bei weitem nicht so viel besprochen wird wie Hamlet, dessen Namen wir bis 1642 fünfundvierzigmal antreffen, Falstaffs Name wird nur zwanzigmal genannt; ja Venus und Adonis, Romeo und Julia werden weit häufiger angeführt als er, und Lucretia ebenso oft.*) Das niedrig Komische der Gestalt machte diese nach der damaligen Auffassung weniger angesehen, und man stand Falstaff zu nahe, um ihn völlig würdigen zu können.

Er ist gleichsam der Weingott des fröhlichen Englands beim Wechsel des Jahrhunderts gewesen. Niemals, weder vorher noch nachher, hat man in England so viele Getränke gekannt. Man hatte Ale und alle anderen Sorten starken und schwachen Bieres und Äpfelwein und Honigtrank und Erdbeertrank und drei Sorten Met (meath, metheglin, hydromel), und jeder Trank duftete nach Blumen und war mit Pflanzengeschmack gewürzt. Allein in weißen Met mischte man: Rosmarin, Thymian, wilde Rosen, Minze, Lor-

*) Fresh Allusions to Shakespeare. S. 372.

beer, Kreſſe, Odermennig, Althee, Studentenblume, Haarmoos, Betoni Augentroſt, Glockenblume, Eſchenblätter, Stechpalmenwurzel, Engel wurzel, Wermut, Tamariske, Steinbrech, und außerdem häufig Erd beeren und Veilchenblätter. In Sherry und Sack tat man Ge würzſirup.*)

Man hatte ſechsundfünfzig franzöſiſche Weinſorten und ſech unddreißig ſpaniſche und italieniſche außer den vielen einheimiſch Aber unter den fremden Weinen war keiner, der ſich eines ſo groß Rufes erfreute wie Falſtaffs Lieblingswein Sack. Es war ein t trockener, dann ſüßer Wein, der ſeinen Namen einer Verdreh von sec verdankte; er kam von Xeres in Spanien, glich aber, wie er war, nicht dem, der jetzt dieſen Namen trägt. Er war vorzüglichſte ſeiner Art und hatte ein weit beſſeres Bukett als Sackweine von Malaga und den Kanariſchen Inſeln, obgleich die ſtärker und ſüßer waren. Aber ſo ſüß er auch war, ſo miſcht man nach damaligem Gebrauche doch Zucker hinein. Engliſche Sinne ſind ja nie fein geweſen. Und Falſtaff tut immer Zucker in ſeinen Wein. Daher ſeine Worte in der Szene (II, 4), wo er den Prinzen ſpielt und der Prinz den König: „Wenn Sekt und Zucker ein Fehler iſt, ſo helfe Gott den Laſterhaften!“ Er tut nicht nur Zucker, ſondern auch geröſtetes Brot in den Wein: „Geh, hol' mir ein Quart Sekt; tu ein Stück geröſtet Brot hinein.“ (Die luſtigen Weiber III, 5.) Dagegen kann er Eier in Wein nicht leiden, was andere gern hatten: „Nein, einfachen Sekt, ich will kein Hühnergeſäme in meinem Gebräu.“ Und ebenſowenig will er Kalk in ſeinen Wein haben, eine Ingredienz, durch die man ſich damals der Haltbarkeit und Stärke des Weins verſicherte: „Du Schurke, in dem Glaſe Sekt iſt auch Kalk ... Aber eine Memme iſt doch noch ärger als ein Glas Sekt mit Kalk drin“ (I. Hein rich IV., II, 4). Falſtaff iſt Weinkenner und Weinliebhaber trotz Silen. Aber wie unendlich viel mehr iſt er!

Er iſt einer der hellſten und witzigſten Köpfe, die England jemals hervorgebracht hat. Er iſt eine Perſönlichkeit in ſo großem Stil, wie ſie das Hirn eines Dichters jemals erſonnen hat; es liegt viel Schlingelhaftes und viel Geniales, aber nicht das geringſte

*) Thornbury: Shakespeares England I, 227 Sweets and Liquids. — Nathan Drake: Shakespeare and his times II, 131 ff.

Mittelmäßige in seiner Natur. Er ist immer der Überlegene, stets gefaßt, stets geistreich, nie unsicher, stets, selbst bei der größten Beschämung, durch seine erfinderische Frechheit der Situation gewachsen. Er ist unter seinen Stand hinabgesunken; er lebt ja in der schlechtesten (allerdings auch in der besten) Gesellschaft, er hat weder Seele noch Ehre noch Moral; aber er sündigt, plündert, lügt und prahlt mit einer solchen Ausgelassenheit, in dem Grad erhaben über jeden ernsthaften Versuch, zu täuschen, daß er immer liebenswürdig erscheint, was er auch unternimmt. Deshalb sind alle von ihm eingenommen, obgleich er allen als Zielscheibe ihres Witzes dient. Er überrascht einen stets durch den Reichtum seines Wesens. Er ist alt und jugendlich, verdorben und unschädlich, feig und keck, „ein Schlingel ohne Bosheit, ein Lügner ohne Betrug, ein Ritter, ein Gentleman und ein Krieger ohne Würde, Schicklichkeit und Ehre.“*) Der junge Prinz zeigt einen guten Geschmack, wenn er trotz alledem stets wieder seine Gesellschaft aufsucht.

Wie witzig ist Falstaff in der genialen Szene, wo Shakespeare es wagt, ihn Prinz Heinrichs Zusammenkunft mit dem erzürnten Vater parodieren zu lassen, ehe wir sie erleben, und wie schelmisch ist Shakespeare selbst, wenn er ihn Lyly und Greene und das alte Stück über König Kambyses parodieren läßt! Wie köstlich ist er, wenn er mit unerschrockener Selbstironie (II, 2) den erbärmlichen Kaufleuten, die er ausplündert, zuruft:

Ei, das unnütze Pack von Hurensöhnen, die Speck fressenden Schurken! Sie hassen uns junges Volk. Nieder mit ihnen; rupft sie!... An den Galgen, ihr dickbäuchigen Schufte! Seid ihr ruiniert? Nein, ihr fetten Schnauzen! Hättet ihr nur das Eurige bei euch! Was, ihr Hundsvötter! Junge Leute müssen auch leben....

Und welch ein Humor lebt in seiner Replik, so oft er unter wehmütigem Mitleid mit seiner Jugend sich als verführt darstellt: „Ich will für keinen Königssohn in der Christenheit zur Hölle fahren“ (I, 2). „Ich habe seine Gesellschaft diese zweiundzwanzig Jahre hindurch stündlich verschworen, und doch bin ich mit des Schuftes seiner Gesellschaft behext“ (II, 2). „Schlechte Gesellschaft hat mich verdorben.“

*) Maurice Morgann: An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff.

Aber ist er auch nicht verführt, so ist er doch ebensowenig „der abscheuliche Verführer der Jugend", den Prinz Heinrich in seiner Rolle als König ihn nennt. Denn, um zu verführen, muß man eine Absicht haben, und diese Absicht ist bei Falstaff kaum zu finden. Doch ist es augenscheinlich, daß Shakespeare, der im ersten Teil von Heinrich IV. Falstaff nur als rein komische Gestalt behandelt und das Niedrige und Schmutzige, das seiner Natur anklebt, im Äther des Gelächters verflüchtigt, je länger er sich mit ihm beschäftigt, und je mehr es ihm darauf ankommt, die moralische Kraft des Prinzen im Gegensatz zu der Unwürdigkeit seiner früheren, schlechten Umgebung hervorzuheben, Falstaff immer mehr sinken läßt. Im zweiten Teil wird sein Witz plumper, sein Betragen unverantwortlicher, sein Cynismus weniger genial, sein Verhältnis zur Wirtin, die er foppt und plündert, recht unwürdig. Er, der im ersten Teil des Schauspiels sich über sich selbst, sein Wohlbefinden, seine Lustigkeit, seine Straßenräubereien und Lügen fast ohne Nebenabsichten freute, wird allmählich immer mehr darauf bedacht, aus dem Prinzen Vorteil zu ziehen, wie er denn auch in immer schlechterer Gesellschaft auftritt. Es soll nämlich nach dem ganzen Plane der Augenblick kommen, wo der Prinz, der den Thron geerbt hat und sich seiner Verantwortung bewußt ist, ein ernsthaftes Gesicht aufsetzt und den Donner der Züchtigung heranrollen läßt.

Aber hier im ersten Teil ist Falstaff noch ein Halbgott an Geistesüberlegenheit und reiner Komik. Mit dieser Gestalt gewann die volkstümliche Schauspieldichtung, die Shakespeare vertrat, ihren ersten entscheidenden Sieg über die gelehrte, der Spur Senecas folgende Richtung. Man hört förmlich den Jubel des Parterre und der Galerie seine Repliken umbrausen, wie hochgehende Wellen ein Boot. Der alte Entwurf zu Parolles in Love's labour's won (siehe oben S. 63) hat hier einen Überfluß von Fleisch und Blut angenommen. Hier war vieles für den gemeinen Mann, so dick wie Falstaff ist — er kann sich nicht erinnern, wie lange es her ist, daß er seine Kniee gesehen hat — so dick und doch so rührig und so alt, wie Falstaff ist, so alt und doch so jugendlich in allen seinen Lüsten und Lastern; aber weit mehr war hier zu genießen für den feiner gebildeten Zuschauer in dieser Parier- und Schlagfertigkeit, die immer einen Ausweg findet, nie verstummt oder be-

Mut verliert. Ja, hier war etwas für jeden Zuſchauer, in dieſem Fleiſchberge, der von Witz ſtrotzt, in dieſem Heros ohne Gewiſſen und Scham, in dieſem Räuber, Feigling und Lügner, deſſen Erfindungsgabe geradezu dichteriſch, Münchhauſeniſch iſt, in dieſem Cyniker mit einer eiſernen Stirne und einer Zunge, ſo geſchmeidig wie eine Toledoklinge — ſeine Rede iſt wie ſpäter Bellmans Geſang:

Ein Göttertanz getanzt auf Götterbergen
Mit Faun und Gratie und Muſe auf einmal

Den Menſchen der Renaiſſancezeit hat ſein Witz einen ähnlichen Genuß bereitet, wie denen des Mittelalters die Volksdichtung von der Verſchlagenheit des Reineke Fuchs.

Falſtaff gipfelt im erſten Teil von Heinrich IV. ebenſo witzig wie komiſch in dem entſcheidenden Monologe über die Ehre (V, 1), den er auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury hat, dieſem Monologe, der beinahe kategoriſch ſein ganzes Weſen im Gegenſatz zu dem der anderen Hauptperſonen zuſammenfaßt. Denn alle Perſonen ſtehen hier in einem Verhältnis zur Idee der Ehre: der König, der ſie in die Würde ſetzt, Hotſpur, der ſie im Glanze des Ruhmes erblickt, der Prinz, der ſie als Gegenſatz zum Scheine liebt, und Falſtaff, der in ſeiner leidenſchaftlichen Begierde nach den materiellen Gütern des Lebens ſich ganz über ſie hinwegſetzt und ihre Nichtigkeit betont:

Ehre beſeelt mich, vorzudringen. Wenn aber Ehre mich beim Vordringen entſeelt? Wie dann? Kann Ehre ein Bein anſetzen? Nein. Oder einen Arm? Nein. Oder den Schmerz einer Wunde ſtillen? Nein. Ehre verſteht ſich alſo nicht auf die Chirurgie? Nein? Was iſt Ehre? Ein Wort. Was ſteckt in dem Worte Ehre? Was iſt dieſe Ehre? Luft. Eine feine Rechnung! Wer hat ſie? Er, der Mittwochs ſtarb. Fühlt er ſie? Nein. Hört er ſie? Nein. Iſt ſie alſo nicht fühlbar? Für die Toten nicht. Aber lebt ſie nicht etwa mit den Lebenden? Nein. Warum nicht? Die Verleumdung gibt es nicht zu. Ich mag ſie alſo nicht. Ehre iſt nichts als ein gemalter Schild beim Leichenzuge, und ſo endigt mein Katechismus.

Falſtaff will kein Sklave der Ehre ſein; lieber ſie ganz entbehren; er zeigt, wie man ohne ſie lebt, und man vermißt ſie nicht bei ihm, da er in ſeiner Art vollſtändig iſt.

XXIII.

Ihm gegenüber hat Shakespeare den Mann gestellt, der Kör- der Ehre ist, ja der von seinem Bundesgenossen Douglas ausdrü- lich mit den Worten definiert wird:

Thou art the king of honour

eine Gestalt, so ganz aus einem Gusse und so groß wie der Achil- der Griechen und der italienische St. Georg Donatellos, „der He- sporn des Nordens", ein englischer Nationalheld so gut wie junge Prinz.

Die Chronik und die Ballade von Douglas und Pe- lieferten Shakespeare nur einen Namen und ein paar Jahreszahl- von Schlachten. Shakespeare griff den Namen Harry Percy au und da dessen Träger in der Geschichte nicht mit Prinz Heinrich sondern mit dem König, dessen Vater, gleichalterig war, so machte er ihn zur Erreichung seiner dichterischen Absicht zwanzig Jahre jünger, um so dem Helden des Schauspiels einen ebenbürtigen und eine Zeitlang scheinbar überlegenen Helden an die Seite stellen zu können.

Percy ist ehrsüchtig wie kein zweiter; er ist es ja, den es ein Leichtes dünkt, die Ehre vom blassen Mond herab- oder aus der Tiefe Grund heraufzuziehen; aber er ist offen, vertrauensvoll, ein- fach in seinem Wesen, ohne jegliche Anlage zum Diplomaten. Er ist schnell und hitzig; seine Sporen werden erst kalt, als er stirbt. Seiner Frau gegenüber, der er sich unbedingt hätte anvertrauen können, da sie ihn anbetet und ihn „den Herrlichen, das Wunder- werk unter den Männern" nennt, ist er vorsichtig, weil er, übrigens mit Unrecht, meint, daß Weiber nicht schweigen könnten. Dagegen läßt er sich durch den häßlichen Argwohn des Königs zu unklugem Aufruhr treiben, und er ist so naiv, daß er seinem Vater und Onkel Worcester glaubt, die ihn im Stiche lassen als es gilt.

In diese Gestalt hat Shakespeare sich mit einer solchen Leiden schaft vertieft, daß er Hotspurs Äußeres förmlich gemalt und ihr einen besonderen Gang und eine besondere Redeweise verliehen ha und er hat diesen Helden mit einer Verliebtheit dargestellt, die ih

in seiner Männlichkeit unwiderstehlich einnehmend erscheinen und zu einem Vorbilde für die Jugend des ganzen Landes werden läßt.

Heinrich Percy tritt mit einem Briefe in der Hand auf, den er liest (II, 3):

„Allein was mich selbst betrifft, Herr, ich könnte es wohl zufrieden sein, mich dabei zu finden, in Betracht der Liebe, die ich zu Eurem Hause trage." Er könnte es zufrieden sein; warum kommt er denn nicht. In Betracht der Liebe, die er zu unserm Hause trägt — er zeigt dadurch, daß er seine eigne Scheuer lieber hat als unser Haus. Laßt mich weiter sehn. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich." — Ja, das ist gewiß: 's ist gefährlich, den Schnupfen zu kriegen, zu schlafen, zu trinken; aber ich sage Euch, Mylord Narr, aus der Nessel Gefahr pflücken wir die Blume Sicherheit. „Das Unternehmen, das Ihr vorhabt, ist gefährlich; die Freunde, die Ihr genannt, ungewiß, die Zeit selbst schlecht gewählt und Euer ganzer Anschlag zu leicht für das Gegengewicht eines so großen Widerstandes." Meint Ihr? Meint Ihr? So meine ich wiederum, Ihr seid ein einfältiger, feiger Knecht und Ihr lügt. Welch ein Einfaltspinsel ist dies! Bei Gott, unser Anschlag ist so gut, als je ein Anschlag gemacht ward; unsre Freunde treu und standhaft; ein guter Anschlag, gute Freunde und die beste Erwartung; ein trefflicher Anschlag, sehr gute Freunde! . . . . . O, ich könnte mich zerteilen und mir Maulschellen geben, daß ich einen solchen Topf von Milchbrei zu einer so ehrenvollen Unternehmung habe bewegen wollen! Zum Henker mit ihm! Er mag's dem Könige sagen; wir sind gerüstet. Ich will noch diese Nacht aufbrechen.

Man sieht ihn vor sich und hört seine Stimme. Er geht im Zimmer auf und ab, während er liest, und man kann es seiner Rede anhören, daß er einen eigentümlichen Gang hat. Heinrich Percy heißt nicht umsonst Heißsporn; ob er nun reitet oder geht, seine Bewegungen sind stets ungestüm. Deshalb sagt seine Frau nach seinem Tode (zweiter Teil II, 3):

. . . . . ja, er war der Spiegel,
Wovor die edle Jugend stets sich schmückte
Wer seinen Gang nicht annahm, war wie lahm.

Alles steht hier im Zusammenhang, die Bewegungen des Körpers und die Betonung der Rede. Man hört in Hotspurs Monolog, wie die Sätze übereinander stolpern, wie er, ohne sich Zeit zu nehmen, die Worte ganz auszusprechen, vor lauter Ungeduld stammelt und nicht eine einzige Silbe sagt, die nicht das cholerische Temperament geprägt hätte:

Und haſtig ſprechen, von Natur ſein Fehler,
Ward der Akzent der Tapfern nun durch ihn.
Denn die, ſo leiſ' und ruhig ſprechen konnten,
Verkehrten ihren Vorzug in Gebrechen,
Ihm gleich zu ſein: ſo daß in Sprach', in Gang,
In Lebensart, in Neigungen der Luſt,
In Kriegskunſt und in Launen des Geblüts
Er Ziel und Spiegel, Buch und Vorſchrift war,
Der andre formte . . . . . .

Shakeſpeare fand dieſe äußeren Züge keineswegs in der C
nein, er hat ſich Hotſpurs Eigenartigkeit mit ſolcher Stär
geſtellt, daß ſich alles, ſogar ſein Äußeres danach formt. E
ſpricht vor Heftigkeit in Ausrufen und iſt vor lauter Leid
zerſtreut und vergeßlich. Seine durchgängige Unbeſonnenhe
ſich in einem ſo kleinen Zuge wie dem, daß er ſich der Name
erinnern kann, die er anführen will. Als die Verſchworen
Land teilen wollen, fährt er plötzlich mit einem Fluche empo
er ſeine Karte vergeſſen hat. Will er erzählen, ſo iſt er von
Gegenſtande ſo erfüllt und fliegt dieſem mit einer ſolchen
ſchaft entgegen, daß er alles Dazwiſchenliegende vergißt (I,

Ja ſeht, mich peitſcht's mit Ruten, brennt's wie Neſſeln
Und ſticht's wie Ameishaufen, hör ich nur
Von dieſem ſchnöden Staatsmann Bolingbroke.
Zu Richards Zeit, — wie nennt Ihr doch den Ort?
Der Teufel hol's! — er liegt in Gloſterſhire,
Wo der verrückte Herzog lag, ſein Oheim,
Sein Oheim York; wo ich zuerſt mein Knie
Dem Fürſt des Lächelns bog, dem Bolingbroke,
Gotts Blut; —

Spricht ein anderer mit ihm, ſo gibt er im Anfang
acht, aber bald nehmen ſeine Gedanken ihren eigenen Flug;
gißt, wo er ſich befindet, was geſagt wird; er iſt nicht
Sache, und als Lady Percy ihre lange, rührende Auffor
(II, 3) mit den Worten beendigt hat:

Ein ſchwer Geſchäft hat mein Gemahl in Händen
Und wiſſen muß ich's, wenn er noch mich liebt.

ſo erhält ſie keine andere Antwort als:

Heda! Iſt William fort mit dem Paket!

Bedienter

Ja, gnäd'ger Herr, vor einer Stunde.

Percy

Ist Butler mit den Pferden da vom Sheriff?

und endlich, da er sie noch immer ohne Antwort läßt, bricht sie in diese zärtliche und vertrauliche Schelmerei aus, die uns das ganze Verhältnis zwischen den beiden liebenden Eheleuten plastisch wiedergibt:

Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich,
Wenn du mir nicht die ganze Wahrheit sagst.

Und diese Zerstreutheit ist bei ihm so wenig zufällig oder alleinstehend, daß Prinz Heinrich ihn eben dadurch charakterisiert (II, 4):

Ich bin noch nicht so gesinnt wie Percy, der Heißsporn des Nordens, der euch sechs bis sieben Dutzend Schotten zum Frühstück umbringt, sich die Hände wäscht und zu seiner Frau sagt: „Pfui, über dies stille Leben! Ich muß zu tun haben." — „O, mein Herzens-Heinrich," sagt sie, „wie viele hast du heute umgebracht?" — „Gebt meinem Rappen zu saufen," sagt er, und eine halbe Stunde darauf antwortet er: „Ein Stücker vierzehn; Bagatell, Bagatell!"

Shakespeare hat alle seine Kraft aufgeboten, um Percys Rede und seinen Schilderungen die vollste Anschaulichkeit, deren er als Dichter fähig ist, und eine Natürlichkeit zu verleihen, die die Derbheit des Bastardes Faulconbridge in eine höhere Sphäre hinaufführt. Hotspur beschreibt (I, 3), wie es zuging, daß er die Auslieferung der Gefangenen verweigerte, und beginnt seine Verteidigung mit der Schilderung des Höflings, der sie ihm abforderte:

Kam ein gewisser Herr, nett, schön geputzt,
Frisch wie ein Bräut'gam; sein gestutztes Kinn
Sah Stoppelfeldern nach der Ernte gleich;
Er war bebalsamt wie ein Modekrämer.

Aber er begnügt sich nicht mit der allgemeinen Schilderung, beschränkt sich nicht darauf, anzuführen, was der Mann in betreff der Gefangenen sagte, sondern er gibt eine Probe von seinem Geschwätz:

— mich macht' es
Daß er so blank aussah und roch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwatzt' und Wunden — bessr' es Gott!
Und sagte mir, für innere Schäden komme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei,
Und großer Jammer sei es, ja fürwahr,
Daß aus der guten Mutter Erde Schoß
Man grüb' den bübischen Salpeter, der
Den Garaus macht' manch wackerm hübschen Kerl.

Weshalb dieses „Spermazet?" Weshalb diese Ausfi
bei der Anführung einer so unbedeutenden und so lä
Einzelheit? Weil dieses Einzelne die Wirklichkeit ist und die
hervorruft. Gerade weil man nicht gleich den Grund einsi
halb Percy eines so gleichgültigen Umstandes erwähnt, sch
unmöglich erdichtet sein zu können. Und an dieses eler
ketten sich alle die anderen Vorstellungen an. Ist dies
so ist auch alles andere wirklich, und wir sehen Heinri
wie er staubig und blutig auf dem Felde von Holmedon
sehen, wie der Kavalier an seiner Seite sich die Nase zu
die Leichen vorbeigetragen werden, und wir hören ihn dei
Feldherrn seine ärztlichen Ratschläge erteilen, während
zum Tollwerden gereizt wird.

In diesem Grade eindringlich, mit einer solchen Vert
Eigenheiten, Gebrechen, Grillen, Launen und Gewohnh
alle vom Temperament, vom schnellen Kreislaufe des Bl
Bau des Körpers, vom Leben auf dem Pferderücken und
abgeleitet sind, hat Shakespeare diesen heroischen Chara
geführt. Unruhigen Gang, hastige Rede, Vergeßlichkeit,
sein, nichts hat er als zu geringfügig übersehen. Hotspu
sich selbst in jedem Satze, den er spricht, ohne jemals
von sich zu sagen, und durch die äußeren, oberflächlich
schaften schimmern die tieferen, bedeutungsvolleren hindurch
verursachen. Auch diese sind innerlich miteinander verkni
diese offenbaren sich in hingeworfenen Worten. Denselbe
dem Stolz, Ehrgefühl, Unabhängigkeitstrieb und Mut
Äußerungen auf die Lippen legen, hören wir scherzen und
ja faseln. Auch Faselei und Scherz gehören mit zu einem
Menschen, auch in ihnen offenbart sich eine Seite des Wesen

Percy

Kommt, Käthchen, Ihr müßt mir auch ein Lied singen.

Lady Percy

Ich nicht, gewiß und wahrhaftig.

Percy

Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig! Herzchen, Ihr schwört ja wie eine Konditorsfrau. „Ihr nicht, gewiß und wahrhaftig!" und: „So wahr ich lebe!" und: „Wo mir Gott gnädig sei!" und: „So gewiß der Tag scheint!"

. . . . . .

Nimm als 'ne Dame, Käthchen, deinen Mund
Mit derben Schwüren voll und laß „Fürwahr"
Und solche Pfeffernußbeteuerungen
Den Sammetborten und den Sonntagsbürgern.

In einer klassischen, französischen, deutschen oder dänischen Tragödie ist der Held zu feierlich, um zu faseln, und zu leblos, um zu scherzen.

Trotz seiner hochfliegenden Energie und seines Ehrgeizes ist Hotspur nüchtern, rationalistisch, ungläubig gegenüber Glendowers Geisterglauben und dessen Prahlen, er könne Geister beschwören (III, 1), eine durch und durch aufrichtige Natur:

Glendower

Ich rufe Geister aus der wüsten Tiefe.

Percy

Ei ja, das kann ich auch, das kann ein jeder;
Doch kommen sie, wenn Ihr nach ihnen ruft?

Glendower

Ich kann Euch lehren, Vetter, selbst den Teufel
Zu meistern.

Percy

Und ich, Freund, kann Euch lehren, fein zu spotten
Durch Wahrheit; redet wahr und lacht des Teufels!

Es liegt ein streitbarer Vernunftglaube in diesen Worten, der zu Shakespeares Zeiten selten, sehr selten war, geschweige denn zu jenen Heißsporns.

Hotspur hat allerdings auch die unliebenswürdigen Eigenschaften, die Folgen seiner Tugenden sind. Er ist zankfüchtig, fängt gen der Beute, ehe diese gewonnen ist, Händel an, bloß um zu

widerſprechen, und gibt dann ſeinen Anteil auf, bloß für ein gute Wort. Er iſt eiferſüchtig aus Ehrgeiz, kann es nicht ertragen einen anderen gelobt zu hören, möchte Heinrich Monmouth m einem Kruge Bier vergiften, ſo leid iſt es ihm, über ihn ſpreche zu hören. Er urteilt raſch, nach dem Schein; er verachtet de Königsſohn wegen ſeines leichtſinnigen Lebens auf das tiefſte ur ahnt nicht, was in ihm wohnt. Selbſtverſtändlich fehlen ihm a äſthetiſchen Eigenſchaften: er iſt ein ſchlechter Redner und d Schwärmerei ebenſo fremd wie der Beredſamkeit; er zieht d Heulen ſeines Hundes der Muſik vor und erklärt, daß Meſſi leuchter, die gegeneinander geſchrapt werden, ihm nicht ſo in Zähne kreiſchten wie das Versgehacke der Reimſchmiede und Ballad krämer.

Doch ſo wie er iſt, ſteht er da als die größte Geſtalt der damaligen Zeit. Selbſt der König, ſein Feind, wird Dichter, wenn er von ihm ſpricht (III, 2):

> Dreimal ſchlug Heißſporn, dieſer Mars in Windeln,
> Dies Heldenkind in ſeinen Unternehmen
> Den großen Douglas; nahm ihn einſt gefangen,
> Gab dann ihn los und macht' ihn ſich zum Freund.

Der König wünſcht täglich, daß er ſeinen Sohn gegen ihn austauſchen könne, denn Percy verdiene eher Thronerbe zu ſein als Prinz Heinrich.

Vom Anfang bis zum Ende, vom Scheitel bis zur Sohle iſt Hotſpur alſo der Held der Feudalzeit, gleichgültig gegen Bildung und Politur, ſo treu gegen ſeinen Waffenbruder, daß er ſeinetwegen alles aufs Spiel ſetzt, weder an die Arbeit noch an den Staat noch an den König gebunden, Empörer nicht des Gemeinwohls wegen, ſondern weil ihm die Unabhängigkeit über alles geht, ein ſtolzer, ſelbſtändiger, rückſichtsloſer Vaſall, der, ſelbſt eine Art von Unterkönig, einen König abgeſetzt hat und den abſetzen will, den er ſelbſt einſetzte, weil dieſer ſeine Verſprechungen nicht gehalten habe. Mit Ruhm bedeckt, immer unerſättlicher nach Kriegerehre, iſt er ſtolz auf ſeine Unabhängigkeit und wahrheitsliebend aus Stolz. Die Geſtalt iſt wundervoll, wie Shakeſpeare ſie gezeichnet hat, ſtammelnd, zerſtreut, unbedachtſam, witzig, bald ſchlicht, bald großſprecheriſch. Der Panzer umraſſelt ihn, die Sporen klirren

an seinen Füßen, der Witz sprudelt von seinen Lippen, während
r in der goldenen Wolke seines Rufes einherschreitet.

Shakespeare wollte in ihm den nationalen Typus darstellen,
o individuell er auch ist. Vom Scheitel bis zur Sohle ist Hotspur
ngländer. Er vereint in sich die nationale Heftigkeit und Derb-
it mit gesundem Verstand; er ist englisch in seinem ungalanten,
er herzlichen Verhältnis zu seiner Frau, in der Form seiner
itterlichkeit, die nordisch, nicht romanisch ist, in seiner wikinger-
tigen Lust zum Kampfe um des Kampfes und der Ehre willen,
ne schwärmerische Nebenrücksicht auf den Beifall irgend einer
ame.

Doch vor allem hat Shakespeare in ihm einen Haupttypus
n Männlichkeit darstellen wollen. Er ist so tief, so ganz ein
kann, daß er in der neueren Poesie das einzige Gegenstück ist zu
m Achilles der griechischen Dichtung. Achilles ist der Held des
ltertums, Heinrich Percy der des Mittelalters. Beider Ehrgeiz
t rein persönlich und rücksichtsvoll gegenüber dem Gemeinwohl.
m übrigen ist der eine so herrlich und heldenmütig wie der andere.
as einzige, was dem Hotspur im Vergleich zu dem griechischen
albgott fehlt, ist die freie Natürlichkeit. Seine Seele ist eingeengt
nd verhärtet worden, indem sie in den Harnisch der Feudalzeit
ngezwängt wurde. Er ist ein Heros, doch zugleich ein Soldat,
rpflichtet und gewohnt, allzu mutig zu sein, gezwungen und darauf
schränkt, in Fehden und Kriegsdienst aufzugehen. Er kann nicht
ie Achilles weinen, und er würde sich schämen, wenn er es könnte.
r kann nicht die Leier spielen wie Achilles, und er würde sich
lbst nicht wiederkennen, falls er zu dem Eingeständnisse gezwungen
ürde, daß die Musik sein Ohr doch angenehmer berühre als Hunde-
ebell und Katzengeschrei.*) Aufgewogen werden diese Fehler bei ihm
urch die unbeugsame, rastlose Energie seines Charakters, durch die

*) Aber Achilleus
Weinend setzte sich schnell, abwärts von den Freunden gesondert,
Hin an des Meeres Gestad' . . .
Ilias I, 348.
Als sie die Zelt' und Schiffe der Myrmidonen erreichten
Fanden sie ihn, ergötzend sein Herz mit der klingenden Leier.
. . . . . .
Hiermit erfreut er sein Herz und sang Siegstaten der Männer.
Ilias IX, 185.

Unternehmungsluſt ſeiner männlichen Seele, durch ſeinen kern geſunden, vollberechtigten Stolz. Das ſind die Eigenſchaften, d bewirken, daß er, ohne ſich des Vergleichs zu ſchämen, mit eine Halbgott in die Schranken treten kann.

So tiefe Wurzeln hat Hotſpurs Charakter. Seltſam in ſeine Auftreten, iſt er typiſch in ſeinem Weſen. Der Lehnszeit unbändig und gewaltſamer Adelsgeiſt, die rückſichtsloſe und unternehmend Tatkraft des engliſchen Stammes, die männliche Natur ſelbſt i ihrer ſtrengen Echtheit, alle dieſe ungeheuern, tief zugrunde liegende eine ganze Zeit, ein ganzes Volk und die halbe Menſchennatu beſtimmenden unendlichen Kräfte regen ſich in dieſem Charakte Ausgeformt bis in das unendlich Kleine, das die ſinnliche Wahr nehmung zuſammenfaßt, enthält er das unendlich Große, worin d Gedanke mündet, wenn er die Urſachen und das Ideal einer hiſto riſchen Epoche ſucht.

Bei alledem iſt Heinrich Percy keineswegs der Held des Drama Seine Perſönlichkeit iſt nur als Kontraſt aufgeſtellt gegenüber de anſpruchsloſen Weſen, dem freien Spielen mit der Würde, der ſor loſen Geringſchätzung aller äußeren Ehre, alles Prahlens und all Scheins von ſeiten des Helden, des jungen Prinzen. Jedes Bla der Ehre, heißt es bezeichnend, das um Hotſpurs Helm grün pflückt Heinrich von Wales zu einem Kranze um ſein Haupt. Au Heinrich Percys Frage, wo der tolle Prinz von Wales und ſein Bande ſei, zeigt es ſich, welche Farben Shakeſpeare zur Schilderung ſeines wahren Helden zurückgehalten hat. Sogar ein Feind des Prinzen malt ſeinen Kriegszug ſo aus (IV, 1):

Ganz rüſtig, ganz in Waffen,
Ganz flügge, wie vom Wind getriebne Strauße,
Geſpreizt gleich Adlern, die vom Baden kommen;
Mit Goldſtoff angetan wie Heil'genbilder;
So voller Leben wie der Monat Mai
Und herrlich wie die Sonn' in Sommers Mitte;
Wie Geißen munter, wild wie junge Stiere.

So griechiſch-muſikaliſch iſt der Mann, der dem ſterbenden Hekto antwortet:

Nicht beſchwöre mich, Hund, bei meinen Knien und den Eltern!
Daß doch Zorn und Wut mich erbitterte, roh zu verſchlingen
Dein zerſchnittenes Fleiſch, für das Unheil, das du mir brachteſt!
Ilias XXII, 34

Ich ſah den jungen Heinrich, Sturmhut auf,
Die Schienen an den Schenkeln, ſtolz gewaffnet,
Wie der beflügelte Merkur vom Boden
So leicht gewandt ſich in den Sattel ſchwingen,
Als ſchwebt' ein Engel nieder aus den Wolken,
Den Pegaſus zu tummeln und die Welt
Mit edeln Reiterkünſten zu bezaubern.

XXIV.

inrich V. lebte in den Seelen der Engländer als National-
r war der Mann, der durch mächtige Siege das halbe
ich dem britiſchen Banner unterworfen hatte. Sein Name
nen Klang wie der Name Waldemar in Dänemark, er be-
die Erinnerung an eine Zeit, da das Reich ſich über Länder
, die durch die Schwäche ſeiner Nachfolger verloren ge-
waren. Hiſtoriſch war er beinahe von ſeinen Knabenjahren
ger geweſen, hatte als junger Offizier von ſeinem ſechzehnten
ſeinem einundzwanzigſten Jahre an der walliſiſchen Grenze
ſteten Kämpfen mit den Walliſern gelegen. Im Volke war
lär als Krieger und als unermüdlicher Jäger, der, wie es
n Hirſch zu Fuß erjagen konnte. Er hatte unruhiges Blut
langte ungeduldig nach der Krone, flößte ſeinem Vater kein
en ein. Er unterhielt Beziehungen zu den Mißvergnügten,
n den Sitzungen und Zuſammenkünften der lollardiſchen
teil, war ein Freund ihres Anführers, des tapferen und
enden Oldcaſtle. Gleichzeitig ſcheint er zur Beruhigung des
ſich in ſchlechter Geſellſchaft bewegt und ein wildes Leben
zu haben, das ſeine künftige Größe nicht ahnen ließ, und
ruhigung der Kirche ſich für einen Freund der beſtehenden
erklärt und in dieſer Eigenſchaft Zutritt zum Staatsrat
zu haben. Kaum König geworden, brach er mit ſeinen
en Freunden, wurde ganz und gar ein Mann der Kirche,
Grade, daß er — wie der Mönch Walſingham in ſeiner
ſagt — „ſelbſt den Prieſtern hätte zum Beiſpiel dienen können."
ß die ſtrengſten und grauſamſten Geſetze zugunſten der geiſt-
nd weltlichen Herren gegen ihre Diener und Arbeiter und
die Inquiſition bei dem Ketzergerichte ein. Sein Kanzler
e Richter mußten ihm eidlich geloben, die Ketzer verfolgen

und ausrotten zu wollen. Seinen alten Freund Oldcastle überga der König dem Erzbischof von Canterbury, der indessen zögert sich des Ausgelieferten zu bemächtigen, da er noch nicht von de Bruche des Königs mit ihm unterrichtet war, ihn aber lebend verbrennen ließ, sobald er darüber Gewißheit erhalten hatte. Es i ein merkwürdiges Spiel des Schicksals, daß sich diese Märtyre erscheinung in der Volksphantasie allmählich in eine Gestalt ve wandelt, aus der Shakespeare den Falstaff machen kann. Ke Wunder, daß die Einsprüche gegen den Mißbrauch von Oldcastl Namen die Namensänderung veranlaßten. Die in den alt Chroniken enthaltene Andeutung von dem wilden Jugendleben d Königs war ja in dem früheren talentlosen Stück The famo Victories ausgeführt worden, und dieser Wink genügte, a Shakespeares Phantasie in starke Bewegung zu setzen und sie fruch bar zu machen. Es würde ein Fest für ihn sein, den junge Prinzen von Wales umgeben von Zechbrüdern und Weibern dar zustellen, um ihn später desto klarer und größer sich zum untadel haften Regenten emporschwingen zu lassen, zum größten Heerführer unter Englands Königen, der als Sieger bei Azincourt der Demütiger Frankreichs wurde.

Sicherlich hat Shakespeare hier einen persönlichen Anknüpfungs punkt gehabt. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er als junger Schauspieler und Poet in London ein Zigeunerleben geführt, schwer lich ein Leben in Leichtfertigkeit, aber in Leidenschaften und den Ausschreitungen, zu denen sein kräftiges Temperament, seine über strömende Lebenskraft und seine Stellung außerhalb der geordneten, bürgerlichen Gesellschaft ihn auffordern mußten. Die Sonette, die so laut von einzelnen starken und verhängnisvollen Gefühlen bei ihm reden, liefern auch eine Vorstellung von den Versuchungen, denen er erlegen ist. Bald heißt es (Sonett 119): Wieviele Sirenen tränen habe ich getrunken, destilliert in Kolben, die so häßlich waren wie die Hölle selbst! . . . Welche elenden Irrtümer hat mein Herz begangen, während es sich für gesegnet hielt auf immer! Wie traten meine Augen beinahe aus ihren Höhlen in dieser Fieber wut! — Bald schildert er (Sonett 129) die Verschwendung aller Lebensgeister in der Wollust, die über alle Vernunft begehrt wird und, kaum erlangt, wieder über alle Vernunft verabscheut wird, wi eine Lockspeise, die, mit dem Angelhaken verschluckt, den, der sie ge

nießt, toll macht — und doch, so schließt er, doch gibt es niemand, der diesen Himmel, der uns zur Hölle führt, zu vermeiden vermöchte.

Derartiges ist nach dem Rausche, am folgenden Tage geschrieben. Aber Shakespeare hat gewiß auch seine sorglosen und leichtsinnigen Stunden gehabt, wo ihm diese moralisierenden Betrachtungen fern lagen. Darauf deuten einige uns aufbewahrte Anekdoten hin. In dem Tagebuche des Juristen John Manningham findet sich unter dem 13. März 1601 (d. h. 1602) folgende Notiz: „Eines Tages, als Burbage Richard III. spielte, ging eine Bürgersfrau in ihrer Liebe zu ihm so weit, daß sie, ehe sie das Theater verließ, für die Nacht ein Stelldichein mit ihm verabredete; er sollte sie unter dem Namen Richard III. besuchen. Shakespeare, der ihre Verabredung hörte, kam zuerst, erhielt Einlaß und hatte sein Vergnügen, ehe Burbage sich einfand. Dann wurde gemeldet, Richard III. sei an der Tür. Shakespeare sorgte dafür, daß geantwortet wurde, William der Eroberer ginge Richard III. voran. Shakespeares Vorname: William."

Von Aubrey, dessen Mitteilungen jedoch erst im Jahre 1680 niedergeschrieben sind, und mehreren anderen (Pope, Oldys) stammt das Gerücht, daß Shakespeare auf seinen jährlichen Ritten von London über das schöne Woodstock und das prächtige Oxford nach Stratford-upon-Avon und zurück bei dem Wirtshausbesitzer Davenant in Oxford einzukehren pflegte und dort zu der Wirtin, der schönen und muntern Mrs. Davenant, die „viel Gefallen an Shakespeares Gesellschaft fand", in einem Liebesverhältnis gestanden habe. Nach der Überlieferung galt der junge William Davenant, der später bekannte Dichter, in Oxford allgemein für Shakespeares Sohn und soll eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm gehabt haben. Sir William selbst liebte es übrigens auch, für mehr zu gelten „als für ein bloß poetisches Kind von Shakespeare."*)

*) Aller Wahrscheinlichkeit nach ist die Tradition richtig, und diese Wahrscheinlichkeit wird dadurch nicht vermindert, daß eine damit verknüpfte Anekdote, wie Halliwell-Philips bewiesen hat, ziemlich sicher nur eine alte Vademekumsgeschichte ist. Diese läuft darauf hinaus, daß ein humoristischer Bürger von Oxford, der eines Tags den kleinen William in größter Eile nach Hause laufen sah, ihn gefragt habe, warum er so liefe. Der Knabe antwortete: „Um meinen godfather (Gevatter) Shakespeare zu sehen, worauf der Bürger sagte: „Du bist ein guter Junge: aber gib acht, daß du den Namen Gottes nicht mißbrauchst."

Aber wie dem auch sei, Shakespeare hatte die persönliche Voraussetzungen, um ganz mit diesem fürstlichen Jüngling z sympathisieren, der, trotzdem er sich seiner hohen Ziele bewußt is seine Freiheit genießt, vor dem Hofleben und dem Zeremoniell das seiner wartet, zurückschaudert, seine Würde beiseite wirft, sic mutwillig und ausgelassen herumtummelt, den Lord Oberrichte auf offener Straße hinter die Ohren schlägt, gleichwohl Selbst beherrschung genug hat, sich ohne Widerstand arretieren zu lasser an einem Turnier teilnimmt mit dem Handschuh einer öffentliche Dirne an seinem Hute — kurz alles das verübt, was den Schicklich keitsbegriffen seines Volkes und den vorsichtigen Lehren seine Vaters am heftigsten widerspricht; es aber ohne Roheit, mit eine gewissen Unschuld, und ohne sich jemals eine wirkliche Selbs erniedrigung vorwerfen zu müssen, tut. Der junge Prinz wi ebensosehr von dem König verkannt, wie Friedrich der Große v seinem königlichen Vater.

Wir sehen ihn in Gesellschaft von Zechbrüdern, Wirtinnen u. Kellnern die jugendlichsten und gedankenlosesten Possen treiben, wo sehen ihn aber auch hochsinnig und erfüllt von tiefer Bewunderun für Harry Percy, der Bewunderung für den Gegner, zu der Perc nicht imstande war. Und bald beobachten wir, wie er sich von dieser Welt der Geringfügigkeit und des Scheines zur vollen Höhe seines Wesens emporschwingt. Sein starkes Selbstbewußtsein, sein unentwegtes Selbstgefühl verrät sich früh in kleinen Zügen. Als Falstaff ihn fragt, ob es ihm nicht kalt über den Rücken laufe bei dem Gedanken an das Bündnis zwischen drei so fürchterlichen Männern wie Percy, Douglas und Glendower, weist er den Gedanken an Furcht mit einem Lächeln ab. Später spielt er auf seinem Feldherrnstabe wie auf einer Flöte. Er besitzt die große Sorglosigkeit des großen Menschen; er wird nicht einmal davon geheilt, als er sich mit Unrecht verdächtigt fühlt, und im Grunde ist er ein guter Bruder, ein guter Sohn, ein großer Patriot und zum Herrscher geschaffen. Er ist nicht so optimistisch wie Hotspur (der sogar in dem Ausbleiben seines Vaters etwas Gutes erblickt) besitzt auch nicht dessen unbesonnene Kampflust, und doch ist i ihm angedeutet der dreiste, typisch englische Eroberer, Wagehal und Politiker, der, rücksichtslos, unter gewissen Umständen grau sam, unerschrocken einer zehnfachen Anzahl Feinde gegenüber, da

Urbild der Männer ist, die hundertundfünfzig Jahre nach Shakespeares Tode die Eroberung Indiens bewerkstelligten.

Unstreitig ist es ein Mangel, daß Shakespeare kein anderes Mittel gehabt hat, seine Überlegenheit als Heerführer über Percy zu zeigen, als daß er ihn besser fechten und so den Heißsporn im Zweikampfe erlegen läßt. Das bedeutet ein Zurückgreifen auf die Vorstellungen von kriegerischer Größe, wie sie im homerischen Zeitalter herrschten. Derartige Züge sind es, die Napoleon bei Shakespeare abstießen. So etwas mußte ihm kindlich vorkommen. Er fand mehr Politik bei Corneille.

Mit vollendeter Seelenhoheit überläßt Prinz Heinrich Falstaff die Ehre, Hotspur erlegt zu haben, diese Ehre, um deren wahres Wesen das ganze Stück sich wie um seine Idee dreht, obgleich diese Idee in keiner Replik als das Zentrale hervorgehoben wird. Merkwürdigerweise läßt Shakespeare ihn übrigens nach Heinrich Percys Tod zuweilen förmlich in die Haut des gefallenen Gegners kriechen. Er sagt z. B.: „Ist es Sünde, nach Ehre zu dürsten, so bin ich der größte Sünder der Welt.“ Er erklärt, daß er weder von Reimen noch von Versmaßen etwas verstehe. Er bewirbt sich um seine Braut ebenso unkavaliermäßig, wie Heißsporn mit seinem Käthchen spricht, und er beantwortet die Herausforderung der Franzosen mit einer Großsprecherei, die Heißsporns Prahlereien übertrifft. In Heinrich V. schlägt Shakespeare einen Ton an, der rein panegyrisch ist. Das Stück ist ein Nationalgesang in fünf Aufzügen geworden.

Die Ursache ist, daß Shakespeare sich dieser Gestalt gegenüber von Anfang an nicht ganz frei gefühlt hat. Es liegt etwas von der Religion des Nationalgefühls, eine gewisse Ehrfurcht im Tone, selbst wenn er den jungen Heinrich übermütige Possen treiben läßt; am Schlusse des zweiten Teils von Heinrich IV. ist der Prinz durch das Gefühl seiner Verantwortlichkeit wie verwandelt, und als Heinrich V. entwickelt er eine aufrichtige, persönliche Demut und eine dem Bewußtsein von der unrechtmäßigen Thronbesteigung seines Vaters entspringende Religiosität, — die niemand bei dem leichtsinnigen „Prinzen Hal“ geahnt haben sollte.

Doch diese späteren Schauspiele können sich ja mit dem ersten Teil von Heinrich IV. nicht messen, der seiner Zeit einen so stürmischen und wohlverdienten Erfolg hatte. Es war das Leben

selbst mit allem seinem Reichtum und seiner Fülle; es waren groß Mustergestalten und saftige Wirklichkeitsbilder, die sich, ohne sym metrisch in einem Gegensatz- oder Parallelverhältnisse zu einande zu stehen, frei über diese Bretter bewegten, wo eine unvergeßlich Geschichte sich abspielte. Hier herrschte kein Grundgedanke tyran nisch; nicht jedes Wort, das gesagt wurde, stand in einem direkte Verhältnisse zum Ganzen. Nichts war abstrakt: Als die Ver schwörung auf dem königlichen Schlosse angestiftet ist, wird de zweite Aufzug mit einer Szene in einem Wirtshaushofe an de Landstraße eröffnet. Der Tag dämmert schon; einige Kärrn gehen mit ihren Laternen über den Hof nach dem Stall, um ih Pferde aufzuzäumen; sie rufen und schwatzen und erzählen einand wie es ihnen in der Nacht ergangen ist. Sie sprechen kein W von Prinz Heinrich und Falstaff; sie sprechen über die Haferpre und sagen: „das Haus ist um und um gekehrt, seit der alte Sta meister Robin gestorben.“ Ihre Äußerungen gehen die Handlung nic direkt an; sie schildern das Lokal, wo diese vor sich geht, schaffe Stimmung und sind nur vorbereitender Natur; aber selten wurde in der Poesie so Viel in so Wenigem gegeben. Den Nachthimmel mit dem Karlswagen (Charles' wain), „der schon droben über dem neuen Schornstein steht“, den unsicheren Schimmer der Laternen in dem schmutzigen Hofraume, die Frische der ersten Morgen dämmerung, die nebelige Luft, den Geruch von feuchten Erbsen und Bohnen, von Speckseiten und Ingwer — das alles empfinden wir. Die Situation überwältigt einen mit der ganzen unabweisbaren Macht der Wirklichkeit.

Shakespeare muß dieses Drama unter dem Gefühl von bei nahe unfehlbarer Genialität mit einer siegreichen Leichtigkeit ge schrieben haben. Beim Durchlesen versteht man die Äußerung der Zeitgenossen über seine Manuskripte: Er strich keine Zeile aus.

Die Grundlage war in der Situation des Reiches gegeben, wie diese sich entwickelt hatte, nachdem der Thron Richards II. un rechtmäßig von Heinrich IV. bestiegen war.

Der König, halb in der Lage Louis Philipps, halb in der Napoleons III., tut alles, um seinen Machtraub in Vergessenhei zu bringen. Aber es gelingt ihm nicht. Warum nicht? Shake speare hat eine doppelte Antwort. Der erste Grund ist der natür liche menschliche: die Konstellation der Charaktere und Verhältniss

Der König ist durch „die bösen Künste“ seiner Freunde gestiegen; er fürchtet, durch ihre Macht gestürzt zu werden. Er ist durch seine Lage zum Argwohn gezwungen, und er stößt durch sein Mißtrauen alle von sich ab, zuerst Mortimer, dann Percy, dann um ein Haar seinen eigenen Sohn. Demnächst der vorgeschriebene, religiöse Grund, daß Unrecht sich räche, daß auf Schuld Strafe folge — was man die poetische Gerechtigkeit genannt hat. Dieser mußte Shakespeare schon mit Rücksicht auf die Zensur und die Polizei huldigen. Schlimm genug war es, daß die Theater überhaupt existieren durften; gäben sie sich obendrein damit ab, das Laster als straffrei und die Tugend als unbelohnt darzustellen, so hätten die Schauspieldichter gezüchtigt werden müssen.

Der Charakter des Königs ist ein Meisterwerk. Er ist der kluge, mißtrauische, vorsichtige Regent, der sich unter Händedrücken auf den Thron hinauf gelächelt hat, alle Pfiffe anwandte, um Eindruck zu machen, sich erst durch Holdseligkeit die Volksgunst erwarb und dann mit seiner Person sehr sparsam war. Daher die folgende Replik, die einen so starken Eindruck auf Sören Kierkegaard machte, der das darin ausgesprochene Prinzip verachtete und sich genau im entgegengesetzten Sinne betrug:

Hätt' ich so meine Gegenwart vergeudet,
So mich den Augen aller ausgeboten,
So dem gemeinen Umgang gäng und feil:
So wär' die Meinung, die zum Thron mir half,
Stets dem Besitze untertan geblieben
Und hätte mich im dunkeln Bann gelassen
Als einen, der nichts gilt und nichts verspricht.
Doch selten nur gesehn, ging ich nun aus,
So ward ich angestaunt wie ein Komet.

Als alter, gewiegter Diplomat setzt er hier auseinander, wie sehr es seinem Sohne schade, daß er sich in so schlechter Gesellschaft zeige.

Und doch ist der Sohn dem Vater nicht so unähnlich, wie dieser meint. Shakespeare läßt ihn auf seine Weise eine kaum weniger diplomatische Taktik verfolgen, indem er die unrichtige Meinung über sich hervorruft, daß er flüchtig und ausschweifend sei, um später bei gegebener Gelegenheit durch Kraft und Sicherheit um so stärker zu wirken und um so mächtiger zu imponieren.

Gleich in seinem ersten Monologe (I, 2) entwickelt er diese Absic[illegible] mit einer Klarheit, deren Psychologie schwach ist:

> Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
> Das wilde Wesen eures eitlen Treibens:
> Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
> Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt,
> Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
> Damit, wenn's ihr beliebt, sie selbst zu sein,
> Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre.

Aber dieses Bewußtsein beim Prinzen war Shakespeare teilweise vorgeschrieben. Ganz ohne dieses Bewußtsein war es kaum tunlich, einen Königssohn, der Nationalheld geworden war, in dieser Gesellschaft auf die Bühne zu bringen. Doch hätte der Prinz bewußt und ausgeprägt die Absicht gehabt, die er sich auf diese Weise selbst zuschreibt, so wäre er unstreitig ein Charlatan in großem Stil gewesen. Aber man muß hier wie früher, wo Richard III. sich so unpsychologisch selbst einen Schurken nennt, Shakespeares Benutzung des Monologs berücksichtigen. Er betrachtet diesen nicht selten als eine Theaternotwendigkeit, die weniger das Innere des Redenden entschleiert, als dem Zuschauer einen Gesichtspunkt und eine Mitteilung liefert, deren er bedarf. Demnächst muß dieser Monolog mit einem guten Teil von Selbstbeschönigung und Sophisterei und das Gleichnis ganz scherzhaft vom Prinzen vorgetragen werden. Endlich ist er als ein erster Pinselstrich zu betrachten — allerdings von etwas grober Natur — den Shakespeare gemacht hat, um die Ungereimtheit der Chronik zu vermeiden, daß der junge Prinz sich mit einem Schlage, durch einen wie ein Mirakel wirkenden Entschluß bekehrt. Der Monolog steht hier, um den Zusammenhang seines Wesens zu sichern, damit der Zuschauer nicht glauben solle, daß die Umkehr des Prinzen zu einer ganz anderen Existenz bloß äußerlich angeheftet und ohne Wurzeln in seinem Wesen sei. Und gerade diese Umkehr zu schildern, ist für Shakespeare ein Hauptvergnügen gewesen. Sicherlich hat es ihn ergötzt, vor unseren Augen das lustige, gedankenlose Leben zu entrollen, das mit aller nur herkömmlichen Moral im Streite steht; aber eine ebenso große Freude hat er als reifer Mann daran gefunden, die Moral, die freiwillige Selbstreform und jene Herrschaft über das eigene Wesen ist, die allein Sammlung und planvolle Arbeit möglich

ıcht, in ihrer entſcheidenden Bedeutung für das Menſchenleben
vortreten zu laſſen, wie er dieſes nun kennt und verſteht. Wenn
inrich als neugekrönter König Falſtaff nicht mehr anerkennen
I, wenn er ihn mit den Worten von ſich ſtößt:

Wie ſchlecht ſteht einem Schalksnarr'n weißes Haar! . . .
Erwidre nicht mit einem Narrenſpaß:
Denk' nicht, ich ſei das Ding noch, das ich war . . .

iſt das Shakeſpeare aus der Seele geſprochen. Der Weg war
igens Shakeſpeare unzweideutig angewieſen in dem alten Stück
e famous Victories.*) Er bewilligt dem Falſtaff ſeinen
:nsunterhalt und verweiſt ihn aus ſeiner Nähe. Shakeſpeares
) vertritt hier den Ernſt und das Verantwortlichkeitsgefühl,
für den Dichter, dem einer ſeiner größten und vorzüglichſten
underer, der Franzoſe Taine, den Sinn und das Intereſſe für
Moraliſche abgeſprochen hat, die alle großen Taten bedingende
:al enthielt.

XXV.

Der zweite Teil von Heinrich IV., der im Jahre 1598
ſrieben ſein muß — da der Friedensrichter Silence (Stille)
n in Ben Jonſons 1599 geſpielten Every man out of his
nour erwähnt iſt, — zeugt von derſelben reichen dichteriſchen
ft wie der erſte Teil, iſt aber nur eine dramatiſierte Chronik,
Drama. Das Stück hält ſich in ſeinen ernſten Partien näher
die Geſchichte als der erſte Teil, und es iſt nicht Shakeſpeares

*) Der König ſagt hier:

Ah, Tom, your former life greeves me,
And makes me to abandon and abolish your company for ever
And therefore not upon pain of death to approach my presence
By ten miles space, then if I heare well of you,
It may be I wil do somewhat for you.

Bei Shakeſpeare:

Till then I banish thee, on pain of death,
As I have done the rest of my misleaders,
No to come near our person by ten mile.
For competence of life I will allow you.

Schuld, daß die ernſthaften Perſonen hier nicht dasſelbe Interes darboten; in den luſtigen Abſchnitten, die ſehr in die Bre gehen, hat Shakeſpeare das Kunſtſtück gemacht, Falſtaff aufs ne ſo auftreten zu laſſen, daß er nicht im geringſten weniger unte haltend iſt als im erſten Teil. Er iſt ebenſo bewundersw gegenüber dem Lord Oberrichter wie gegenüber den Wirtsha weibern, ebenſo großartig als Aushebungschef wie als Gaſt dem Friedensrichter Shallow (Schaal) auf dem Lande. Und neue Kameraden für ihn und ſcharfe Gegenſätze zu ihm hat Sha ſpeare die beiden elenden Provinzrichter Schaal und Stille geſchaff von denen Schaal ein Meiſterwerk iſt, eine Geſtalt, die nur a Dummheit, Narrheit, Prahlſucht, Schlingelhaftigkeit und greiſenha kindiſchem Blödſinn beſteht, der aber dennoch im Vergleich mit de unvergleichlichen Stille ein Genie zu ſein ſcheint; augenſcheinlic haben hier wie im erſten Teil komiſche Typen aus des Dichter eigener Zeit als Modelle gedient. Eine andere ſehr ergötzliche neue Figur, die, gerade wie Falſtaff, augenblicklich von den ge ringeren Dramatikern der damaligen Zeit ſtark nachgeahmt wurde iſt Falſtaffs Fähnrich, der Prahlhans Piſtol, der ſtets den Mun voll hochtrabender Zitate hat. Er iſt durch ſeine halbnärriſch Affektation eine höchſt poſſierliche Erſcheinung. Auch hat es Shak ſpeare amüſiert, durch Piſtols Zitate den pathetiſchen Stil früher Tragiker, der ihm ein Greuel geworden war, geißeln zu könne Shakeſpeare parodiert Marlowes Tamburlaine, wenn er Piſt ausrufen läßt:

Soll'n Packpfe
Und hohl geſtopfte Mähren Aſiens (and hollow pamper'd jades of Asi
Die dreißig Meilen nur des Tages laufen,
Mit Cäſars und mit Kannibals ſich meſſen? [Hannibals]

In Tamburlaine heißt es:

Holla, ye pamper'd jades of Asia
Wath? can yee draw but twenty miles a day?

Er macht ſich luſtig über Peele in The Turkish Mahon and Hyren the fair Greek, wenn Piſtol mit Bezug auf ſ Schwert wiederholt ſagt:

Have we not Hiren (iron) here?

(Hiren iſt eine verdrehte Ausſprache von Irene, und iron *iſt* Eiſen.) Wiederum gilt der Spott George Peele, wenn Piſtol zur Wirtin ſagt:

So iß und werde fett, ſchönſte Calipolis!
Kommt, gebt uns Sekt!

In The battle of Alcazar (ſiehe oben Seite 44) bringt Muley Mahomet ſeiner Frau ein Stück Fleiſch auf der Spitze ſeines Schwertes und ſagt:

Hold thee, Calipolis, feed and faint no more!

Aber Falſtaff behält in den luſtigen Szenen doch die Hauptanziehungskraft. Der dicke Ritter iſt nie witziger geweſen, als wenn er dem Lord Oberrichter, der ihm zu verſtehen gibt, daß ſeine Geſtalt die Zeichen des Alters trage, antwortet:

Gnädiger Herr, ich wurde um drei Uhr nachmittags geboren, mit einem weißen Kopf und einem gleichſam runden Bauch. Was meine Stimme betrifft, die habe ich mit lautem Chorſingen verdorben. Meine Jugend ferner dartun, das will ich nicht; die Wahrheit iſt, daß ich bloß an Urteil und Verſtand alt bin; und wer mit mir fünftauſend Mark um die Wette Kapriolen ſchneiden will, der mag mir das Geld leihn und ſich vorſehn.

Das Stück löſt ſich in Einzelheiten auf, aber jede dieſer Einzelheiten iſt vortrefflich. Ein großes Beiſpiel iſt König Heinrichs Monolog, der den dritten Aufzug eröffnet, die dichteriſche und tiefſinnige Anrufung des Schlafes. Hierin kommen folgende Zeilen vor:

O blöder Gott, was liegſt du bei den Niedern
Auf eklem Bett und läßt des Königs Lager
Ein Schilderhaus und Sturmesglocke ſein?
Verſiegelſt du auf ſchwindelnd hohem Maſt
Des Schifferjungen Aug' und wiegſt ſein Hirn
In rauher ungeſtümer Wellen Wiege
Und in der Winde Andrang, die beim Gipfel
Die tollen Wogen packen, krauſen ihnen
Das ungeheure Haupt und hängen ſie
Mit tobendem Geſchrei ins glatte Tauwerk,
Daß vom Getümmel ſelbſt der Tod erwacht?
Gibſt du, o Schlaf, parteiiſch deine Ruh
Dem Schifferjungen in ſo rauher Stunde,
Und weigerſt in der ruhig ſtillen Nacht
Bei jeder Förderung ſie einem König?

Der König ist überhaupt hier im zweiten Teil, von Kün
nissen bestürmt und von der Nähe des Todes bedroht, sinnr
und gedankenreicher als je. Was er sagt und was zu ihm
wird, scheint der Dichter auf Grund seiner eigenen, ernsthaf
Lebenserfahrungen geschrieben zu haben und zwar für Männe
ähnliches erfahren und gedacht hatten. Alles, was in jener
Szene des dritten Aufzugs gesagt wird, ist im höchsten Grade
voll und bewunderungswürdig. Hier wendet der König sein
logisches Gleichnis an (siehe oben S. 132), das die hist
Wandelbarkeit aller Dinge veranschaulicht. Als er wehmütig
vorhebt, daß der von ihm gestürzte Richard II. ihm seinerzei
Wiedervergeltung seitens derer geweissagt habe, die ihm
Throne verhalfen, und daß diese Wiedervergeltung sich jetzt
gefunden habe, so antwortet Warwick mit dem tiefsinnigen, fü
Zeit überraschenden Gedanken, daß die Geschichte scheinbar bestim
Gesetzen gehorche: In der Geschichte jedes einzelnen spiegel
verschwundene Zeiten ab, und verstände man so recht, unter w
Bedingungen eine Begebenheit einträte, so würde man weis
können. Hierauf antwortet der König nicht weniger überra
philosophisch:

Sind dies Notwendigkeiten,
Bestehn wir auch sie wie Notwendigkeiten!

Doch am Schlusse des vierten Aufzugs, wo die Botschaf
der Unterdrückung des Aufstandes bei dem todkranken König
trifft, hat er vielleicht seine tiefsinnigste pessimistische Replik,
klagt, das Glück komme nie mit beiden Händen voll, es s
seine schönsten Worte mit garstigen Zügen; das Leben sei in
lichkeit gleich einem Gastmahl, wo entweder das Essen ode
Appetit [oder die Gäste] fehlen.

Von dem Augenblicke an, wo er gestorben ist, richtet
speare seine ganze dichterische Begabung der Aufgabe zu, in
großen Sohne den englischen Muster- und Idealkönig darzu
In all den früheren historischen Dramen hatte der König
großen Mängel gehabt; mit starker und direkt ausgesprochen
geisterung ging Shakespeare daran, das Bild eines makellosen
auszuführen.

Sein Heinrich V. ist eine patriotische Verherrlichung
nationalen Ideals, ist in den fünf Chören, die die fünf A

einleiten, ein Lobgesang, der Shakespeares schönste heroische Lyrik enthält, ist übrigens ein Epos in Dialogform, ohne irgend welchen ramatischen Bau, ohne dramatische Entwickelung und ohne drama-ischen Konflikt. Das Stück ist ein englisches Egkomion, ein ramatisiertes Ehrenandenken, wie es die Perser von Äschylos ir das alte Athen waren. Als Dichterwerk läßt es sich mit n beiden vorhergehenden Schauspielen, deren Ergänzung es smacht, nicht vergleichen. Es ist über und für englische Vater-ndsliebe geschrieben, aber keineswegs in demselben Grade für e Welt.

Aus der Hindeutung auf Essexs Aufenthalt in Irland im rolog des fünften Aufzugs läßt sich der Zeitpunkt für die erste ufführung des Stückes mit Sicherheit bestimmen. Denn Essex ar in Irland vom 15. April 1599 bis zum 28. September des lgenden Jahres. Da sich schon im Jahre 1600 bei anderen ichtern Hindeutungen auf das Stück finden, so muß 1599 aller ahrscheinlichkeit nach das Jahr seiner Entstehung sein.

Wie stark Shakespeare von der Größe seines Gegenstandes griffen gewesen ist, das beweisen die stets wiederkehrenden Aus-rüche von Demut. Er beginnt wie die Verfasser der antiken eldengedichte mit einer Anrufung der Muse; er bittet um Ent-huldigung nicht bloß wegen der Unvollkommenheit seiner szenischen Mittel, sondern auch wegen „des flachen Werkeltagsgeistes“ the flat unraised spirits), in dem er einen so mächtigen egenstand behandele, und kehrt im Prolog zum vierten Aufzug ufs neue zu seiner Unwürdigkeit und dem Unvermögen des chauplatzes zurück, so große Begebenheiten würdig wiederzugeben. nd er hat überhaupt in den Chören sein Äußerstes getan, um urch lyrischen Schwung und Prunk und durch das anschauliche eben der Bilder das zu ersetzen, was der Handlung wegen ihrer schichtlichen Treue an Einheit und Festigkeit mangelte. Die Naivetät nes Kursus im salischen Recht, womit der Erzbischof das Stück öffnet, um Heinrichs Recht an Frankreich zu beweisen, hat Shake-eare augenscheinlich nicht empfunden; er hat es für nötig gehalten, ie prosaische Auseinandersetzung mitzunehmen.

Denn er bestrebt sich hier, Heinrich zu einem Inbegriff aller genden zu machen, die er selbst am höchsten schätzt. Schon am hlusse des zweiten Teils von Heinrich IV. hatte er ihm Züge

von untadelhaft königlichem Edelsinn verliehen: Heinrich bestätigt den Oberrichter, der ihn als Prinz pflichtgemäß arretiert hatte, in seinem Amte, redet ihn mit der tiefsten Achtung an, ja er gibt ihm sogar den Namen Vater. In Wirklichkeit wurde dieser Richter bei der Thronbesteigung des Königs abgesetzt. Hier nun ist die Verwandlung des Königschmetterlings aus dem früheren Larven- und Puppenzustande vollendet. Heinrich ist hier der Herrscher, der immer königlich denkt und nie seinen Stolz als Vertreter des englischen Volkes vergißt, der Mann ohne Prunk und Hochmut, der einfach auftritt, bescheiden spricht, energisch handelt und fromm empfindet, der Soldat, der sich wie der Geringste allen Entbehrungen unterwirft, in seinen Scherzen und in seinem Werben derb ist, mit rücksichtsloser Strenge und ohne Ansehen der Person über die Disziplin wacht, sogar seinen alten Genossen gegenüber; er ist endlich der Bürger, der sich leutselig mit hoch und niedrig einläßt, und bei dem sich die frühere jugendliche Lustigkeit in die Freude des großen Mannes bei einem Scherze verwandelt hat, wie z. B. bei der Posse mit Williams und Fluellen. Shakespeare hat ihn mit der Lust eines kriegerischen Harun-al-Raschid ausgestattet, persönlich in den Gedankengang seiner Untergebenen einzudringen, und er deutet — ganz gegen seine Gewohnheit — nicht die geringste Mißbilligung an, wenn der König so tief unter das dem Dichter vorschwebende Ideal hinuntersinkt, daß er grausam die Ermordung aller bei Azincourt in Gefangenschaft geratenen Franzosen anordnet. Shakespeare beschönigt diese Handlung als eine Art Notwehr.

Das geschieht, weil hier überhaupt nicht der Geist reiner Vaterlandsliebe herrscht, sondern an manchen Punkten der Geist der Vaterländerei. König Heinrichs beide Schlachtenreden vor den Mauern von Harfleur (III, 1 und 3) sind chauvinistisch geschraubt, wild und drohend bis zum Phrasenhaften, und in dem Gegensatzverhältnis, in das die Franzosen und die Engländer hier zueinander gestellt sind, kommen die Franzosen, ob sie sich auch damals als kriegsuntüchtig erwiesen, allzusehr zu kurz. Selbstverständlich hat Shakespeare mit seinem scharfen Blick für persönliche wie für nationale Eigentümlichkeiten gewisse französische Schwächen aufs Korn genommen, aber was er hier gezeichnet hat, ist doch mehr eine auf die Galerie berechnete Karikatur. Recht kindlich ist auch das hier angewandte Mittel, die Franzosen französische Brocken i

ihre Rede mischen zu lassen. Aber es hängt überhaupt mit der nationalen und volkstümlichen Bestimmung dieses Schauspiels zusammen, daß ein nicht geringer Teil ausschließlich auf das breite, naive Publikum berechnet zu sein scheint. So die Szene, wo der ende Schwadroneur Pistol einen französischen Edelmann erschreckt nd gefangen nimmt, und die Szene, wo die junge Prinzessin atharina von Frankreich sich von ihrer Hofdame im Englischen nterrichten läßt. Diese Szene (III, 4) mit ihren derben, beinahe zönen Späßen, sowie die Szene (V, 2), wo König Heinrich um Prinzessin wirbt, haben ein Nebeninteresse für uns, insofern als uns einen Einblick in Shakespeares französische Sprachkenntnisse währen. Sicherlich hat er Französisch lesen können; aber er hat nur sehr unvollkommen gesprochen. Vielleicht ist er ohne Schuld i Ausdrücken wie: le possession, à les anges. Dagegen ist an doch wohl seiner Handschrift gefolgt, wo er die Prinzessin, s Heinrich ihr die Hand geküßt hat, so drollige und unmögliche kendungen gebrauchen läßt wie diese: je ne veux point que ous abaissiez votre grandeur en baisant la main d'une e votre seigneurie indigne serviteur oder diese: Les ames et demoiselles pour être baisées devant leur oces il n'est pas coutume de France.

Seiner Gewohnheit gemäß, und um den Zusammenhang mit n vorhergehenden Schauspielen nicht aufzugeben, hat Shakespeare ch Heinrich V. mit komischen Figuren und Szenen durchzogen. alstaff selbst tritt nicht auf, sein Tod wird im Anfange des tückes mitgeteilt; aber sein Gefolge wandelt umher als lebendige d possierliche Erinnerungen an ihn, bis sie, einer nach dem andern, n Galgen verschwinden, so daß kein Andenken an das leichtnige Jugendleben des großen Königs übrig bleibt. Dagegen rd hier ein neuer Kreis von humoristischen Gestalten eingeführt: oldatentypen, Offiziere aus den verschiedenen englischsprechenden ndern, die das heutige Großbritannien ausmachen. Jeder hat ne eigene Mundart, und für ein englisches Ohr hängt von der auen Wiedergabe dieser Dialekte für die komische Wirkung des ückes vieles ab. Es finden sich da ein Walliser, ein Schotte d ein Irländer. Der Walliser ist grundbrav, phlegmatisch, etwas antisch, aber Feuer und Flamme für Mannszucht und Rechtlich: der Schotte ist in unveränderlichem Gleichgewicht, schlicht, breit

und zuverläſſig; der Irländer iſt ein richtiger Kelte, hitzig u feurig, zu Mißverſtändniſſen und Zänkereien geneigt. Von dieſ iſt Fluellen, der Walliſer, in ſeinem komiſchen Phlegma und ſein männlichen Strenge am meiſten durchgeführt.

Doch Shakeſpeare hat eine andere und tiefere Abſicht gehabt als ſein Publikum durch eine bunte Probe von Mundarten zu ergötzen, da er dieſe Vertreter der verſchiedenen engliſchredenden Stämme in ſein Stück einführte. So oft die Engländer zu jener Zeit Krieg führten, waren ihnen die Schotten als Erbfeinde in den Rücken gefallen, und die Irländer befanden ſich gerade damals in offenem Aufruhr. Shakeſpeare hat augenſcheinlich von Greater-England geträumt (wie man heuzutage von Greater-Britain ſpricht). Als er ſein Drama ſchrieb, bewarb König James von Schottland ſich unverdroſſen um das Wohlwollen der Engländer, und die Frage der Thronfolge nach dem Tode der alten Königin war noch nicht endgültig beantwortet. Shakeſpeare hat augenſcheinlich gewünſcht, daß der alte Nationalhaß zwiſchen Schotten und Engländern mit James' Thronbeſteigung ein Ende erreichen möchte. — Gleichzeitig ſtand Eſſex in Irland und führte dort jene Politik, die ſeinen Untergang herbeiführen ſollte, nämlich durch Milde und durch Übereinkunft mit dem Häuptling der katholiſchen Empörer die Mißſtimmung auszugleichen. Southampton war mit ihm dort als Oberbefehlshaber der Kavallerie, und man kann nicht daran zweifeln, daß Shakeſpeare mit ſeinem Herzen im Lager war. Obgleich die Worte Shakeſpeares im Prologe des fünften Aufzugs kriegeriſch genug klingen, hat Bates vermutlich die politiſche Grundanſicht des Dichters ausgeſprochen, wenn er (IV, 1) ſagt:

Seid Freunde, ihr engliſchen Narren, ſeid Freunde: wir haben franzöſiſche [ſpaniſche] Händel genug, wenn ihr nur zu rechnen wüßtet.

Heinrich V. gehört nicht zu Shakeſpeares beſten Schauſpielen, aber es iſt eines ſeiner liebenswürdigſten. Er zeigt ſich hier nicht als das beinahe überirdiſche Genie, ſondern als engliſchen Patrioten, deſſen Begeiſterung ebenſo ſchön wie naiv iſt, und deſſen Vorurteile nicht unkleidſam ſind. Das Stück weiſt nicht nur auf Englands größte Vorzeit zurück, ſondern auch in die Zukunft an James I., der als proteſtantiſcher Sohn der katholiſchen Maria Stuart die Religionsverfolgung beſchließen konnte, und der al

Schotte und als Anhänger von Essex' irischer Politik der Welt um ersten Male nicht nur ein kräftiges England, sondern auch in mächtiges Großbritannien zu zeigen vermochte.

XXVI.

Unmittelbar nach Heinrich V. hat Shakespeare die lustigen Weiber von Windsor geschrieben, wahrscheinlich um Weihnachten 599; denn Sir Thomas Lucy, an dem der Dichter hier sich rächt, starb im Juli 1600, und es ist unwahrscheinlich, daß er nach seinen Tode mit ihm hätte Spott treiben wollen. Er schrieb das Stück sicher nicht aus eigenem Antriebe, sondern auf Verlangen einer Persönlichkeit, deren Wunsch ihm Gebot war. Die stärksten inneren Gründe sprechen dafür, daß die Überlieferung, das Stück sei auf Befehl der Königin Elisabeth entstanden, der Wahrheit entspricht. Die älteste Quartausgabe vom Jahre 1602 trägt auf dem Titelblatt die Worte: „Wie es zu wiederholten Malen aufgeführt wurde von der Truppe seines Hochwohlgeboren, des Lord Kämmerers. Sowohl vor Ihrer Majestät als anderswo." Ein Jahrhundert später (1702) schreibt John Dennis, der eine Umarbeitung des Stückes herausgab: „Ich weiß sehr wohl, daß es den Beifall einer der größten Königinnen, die je in der Welt gewesen, geerntet hat. Diese Komödie wurde auf ihren Befehl und unter ihrer Leitung geschrieben, und sie war so begierig, sie aufgeführt zu sehen, daß sie befahl, innerhalb vierzehn Tagen müsse sie fertig sein." Wenige Jahre später (1709) schreibt Rowe: „Sie hatte sich an dem bewundernswerten Charakter Falstaffs in den beiden ersten Teilen von Heinrich IV. so sehr ergötzt, daß sie Shakespeare befahl, ihn in noch einem Stücke weiterzuführen und ihn als verliebt zu schildern. Dies, so wird erzählt, war die Veranlassung zur Abfassung der lustigen Weiber von Windsor. Wie gut er diesem Befehle nachkam, dafür ist das Stück ein bewunderungswürdiger Beweis."

Eine große Kunstkennerin war die alte Königin Bess unzweifelhaft nicht; sonst würde sie nicht den unmöglichen Einfall gehabt haben, zu verlangen, Falstaff verliebt zu sehen; sie hätte verstanden, daß Verliebtheit für ihn einer Unmöglichkeit gleichkam. Es würde ihr auch einleuchtend gewesen sein, daß seine

Geſtalt nun ein für allemal vollendet war, und daß ſie ſich nicht wiederholen ließ. Allerdings war im Epiloge zu Heinrich IV. (der jedoch kaum von Shakeſpeare iſt) eine Fortſetzung der Geſchichte verſprochen, worin Falſtaff vorkommen und an einer Schwitzkur ſterben würde; ſie kam aber nicht in Heinrich V., augenſcheinlich, weil Shakeſpeare fühlte, daß Falſtaff ſeine Rolle ausgeſpielt hatte, und ſie kam auch hier nicht, denn Falſtaff ſtirbt hier nicht, und das Stück iſt keine Fortſetzung der Geſchichte; es ſchildert vielmehr eine frühere Epiſode, die übrigens ganz aus dem hiſtoriſchen Rahmen herausgenommen und in die Zeit des Dichters verſetzt worden iſt, und zwar ſo unzweideutig, daß im fünften Aufzuge ſogar direkt von „unſerer ſtrahlenden Königin“ (our radiant queen) auf dem Schloſſe von Windſor geſprochen wird.

Widerſtrebend hat der Dichter ſich dem barbariſchen Wunſche der „ſtrahlenden Königin“ gefügt und das Beſtmögliche daraus zu machen geſucht. Er wurde gezwungen, ſeine geniale Falſtafffigur ganz und gar zu verderben und den dicken Ritter zu einem gewöhnlichen, alten, geldgierigen, Wein und Weib liebenden Gecken zu erniedrigen. Er ließ mit ihm ſeine ganze luſtige Kompagnie aus Heinrich V., die alle eines unheimlichen Todes geſtorben waren, Bardolph, Piſtol, Nym und Frau Hurtig, von den Toten auferſtehen, ließ die Männer ſich variieren und wiederholen, ließ Piſtol mit einer herrlichen Wendung die Welt für eine Auſter erklären, die er mit dem Schwerte öffnen wolle, ließ Frau Hurtig in einer gemilderten, mehr bürgerlichen Geſtalt auftreten und zog aus dem zweiten Teil von Heinrich IV. Schaal wieder ans Tageslicht hervor, ſtellte ihn in ein weniger freundſchaftliches Verhältnis zu Falſtaff als früher und verſah ihn mit dem hochkomiſchen Neſſen Schmächtig, der in ſeinem Dünkel und ſeiner Erbärmlichkeit gleichſam ein erſter Entwurf zu Andreas von Bleichenwang in Was ihr wollt iſt.

Hier galt es einer Königin und einem Hof „mit ihrem Haß gegen Ideen, ihrer Gefühlloſigkeit für Schönheit, ihrem harten, praktiſchen Weſen und ihrer Luſt, derbe Worte zu hören,“ eine Unterhaltung zu bereiten.*) Wie die ſchlichten Bürger Londons

*) Ausdrücke von Dowden. Shakspere, his Mind and Art. S. 370.

ihre Luſt daran hatten, Fürſten auf der Bühne zu ſehen, ſo er-
götzte es die Königin und ihren Hof, einen Einblick in das ihnen
o fern liegende tägliche Leben der bürgerlichen Kreiſe zu gewinnen,
ihre Stuben hineinzugucken, ihre Geſpräche mit Ärzten und
farrern zu belauſchen, ein Bild von dem Wohlſtande und der
ufriedenheit zu erhalten, wie ſie in Windſor, gerade unter den
nſtern der königlichen Sommerreſidenz keimten und ſproßten, und
uge zu ſein von der vierſchrötigen Ehrbarkeit und den aus-
laſſenen Späßen rotwangiger, geſunder Bürgerfrauen. Dadurch
rde der Grundton des Stückes beſtimmt. Dieſer wurde proſa-
her und bürgerlicher als in irgend einem Schauſpiel von Shake-
eares Hand. Die luſtigen Weiber ſind in Wirklichkeit die
nzige beinahe ganz in Proſa geſchriebene Arbeit des Dichters und
as einzige Luſtſpiel von ihm, das ausſchließlich in England vor
ich geht und worin er ſich mit dem Leben des damaligen, eng-
iſchen Mittelſtandes beſchäftigt. Nur hier hat er etwas geſchrieben,
was mit den poſſenartigen unter Molières Luſtſpielen Ähnlichkeit
hat, die ja auch zur Beluſtigung eines Souveräns und eines Hofes
geſchrieben wurden. Da iſt es denn nun ſehr bezeichnend, daß er
ſich auch hier nicht ganz an die Erde halten konnte, ſondern am
Schluſſe wie im Sommernachtstraum Elfentanz und Elfen-
geſang einführt, allerdings in der Weiſe, daß die Elfen nur ver-
kleidete Kinder und junge Mädchen ſind, aber was ſie ſagen und
ſingen, iſt genau in dem Stil und Ton der wirklichen Elfen ge-
halten.

Shakeſpeare hatte eben in Heinrich V. ſeine Hand geübt, ein
durch walliſiſche Mundart und franzöſiſche Sprachfehler humoriſtiſch
verdorbenes Engliſch zu ſchreiben; er wußte, daß der Hof, wo
man auf die reinſte Ausſprache Gewicht legte, ein äußerſt günſtiges
Publikum für die auf dieſem Wege entſtandene Komik abgab, und
o benutzte er denn bei dieſer überhaſteten Gelegenheitsarbeit die
ben erworbene Fertigkeit, um zwei gutmütig poſſierliche Figuren
u ſchaffen, den walliſiſchen Pfarrer Hugh Evans, in dem er
ielleicht einen Schullehrer ſeiner Kindheit aus Stratford verewigte,
nd den franzöſiſchen Arzt Dr. Cajus, eine richtige Poſſengeſtalt,
nen Sonderling, der alles verkehrt ausſpricht.

Die Eile, womit die Arbeit zuſtande kam, hat einige Ver-
irrung bei der Tages- und Zeitbeſtimmung im Stücke verurſacht.

In der vierten Szene des dritten Aufzugs wird Frau Hurtig am Nachmittag des zweiten Tages zu Falstaff geschickt, um ihn zum zweitenmal zu einem Stelldichein einzuladen; in der folgenden Szene, als sie bei ihm ankommt, ist es der Morgen des dritten Tages. Diese Eile hat aber auch dem Stücke einen außerordentlich dramatischen Flug und Schwung verliehen; es kommen darin keine von den Episoden vor, bei denen der Dichter sonst nicht selten ziemlich lange verweilt.

Nichtsdestoweniger hat Shakespeare hier drei voneinander unabhängige Handlungen ineinander verflochten; Falstaffs Annäherungsversuche bei den beiden munteren Bürgerfrauen, Frau Flut (Mrs. Ford) und Frau Blatt (Mrs. Page), und alle die Ereignisse, die dem mißlungenen Stelldichein entspringen; der Wettstreit zwischen dem närrischen Doktor, dem elenden Schmächtig und dem jungen Fenton um die Hand der anmutigen Anna Blatt und endlich die burleske Duellgeschichte zwischen dem wallisischen Pfarrer und dem französischen Doktor, die von dem jovialen Gasthauswirt zu Windsor ausgeklügelt und ins Werk gesetzt wird.

Weit mehr als sonst hat Shakespeare hier von der verwickelten Intrigue selbst erfunden. Doch hat er die Idee, Falstaff in einem Korb mit feuchter Wäsche anzubringen, aus Fiorentinos Il Pecorone erhalten, wo ein junges Weib ihren Geliebten auf ähnliche Weise verbirgt (er hatte dieses Buch ja schon zu seinem Kaufmann von Venedig benutzt); und den Einfall, daß Falstaff unaufhörlich seine Absichten und seine Stelldicheins dem ihm unbekannten Ehemann der betreffenden Frau im voraus anvertraut, hat er einer anderen, italienischen Geschichte von Straparola entnommen, die zehn Jahre vorher unter dem Titel Two Lovers of Pisa in Tarltons News of Purgatory erschienen war.

Die Erfindung ist nicht überall gleich glücklich. So ist es ein recht häßlicher und wenig wahrscheinlicher Zug, daß Flut (als Herr Bach) Falstaff durch Geld zu dem Versprechen veranlaßt, ihm zum Besitz der Dame (seiner eigenen Frau), die er zu begehren vorgiebt und der Falstaff selbst nachstellt, zu verhelfen. Sodann ist Fluts Eifersucht allzu dumm und roh und zu plump in ihren Wirkungen. Besonders aber hat die Beschaffenheit der Intrigue und die moralische Tendenz, die das Stück haben sollte, den früher so klugen und feinen Falstaff in dem Grad töricht gemacht, daß

der Triumph über seine fortwährenden Niederlagen außerordentlich geringfügig wird.

Er weiß nichts von dem, was er unbedingt wissen müßte, und fortwährend begeht er aufs neue dieselben unwahrscheinlichen Torheiten. Es ist schon allzu dumm von ihm, in einer ganz kleinen Stadt zwei gleichlautende Liebesbriefe an zwei Frauen zu schreiben, von denen er wissen sollte, daß sie nahe Freundinnen sind. Es ist unglaublich dumm, daß er dreimal hintereinander in dieselbe plump gestellte Falle geht; um das tun zu können, muß er ein solches Ungeheuer von Eitelkeit in Bezug auf seine Gestalt sein, daß wir auch darin den schelmischen Falstaff der historischen Schauspiele nicht wiedererkennen. Es ist unsäglich einfältig von ihm, daß in seinem Gemüt nie der geringste Verdacht gegen den Herrn Bach auftaucht, der als sein einziger Vertrauter der einzige ist, der ihn dem Ehemanne verraten haben kann, und endlich ist es nicht nur kindisch von ihm, sondern es streitet auch in hohem Grade gegen den klaren Verstand des uns früher bekannten Falstaff, daß er an die Elfenartigkeit der Wesen glaubt, die ihn des Nachts im Parke kneifen und mit Lichtern brennen.

Andererseits flammt ab und zu die alte Ausgelassenheit und der alte Witz in ihm auf, er hat vier oder fünf äußerst amüsante Repliken an Schaal, an Pistol, an Bardolph usw. Es klingt drollig, wenn er sagt, nachdem man ihn mit der schmutzigen Wäsche ins Wasser geworfen hat, daß Ertrinken ein Tod sei, den er verabscheue, denn: „das Wasser schwellt den Menschen auf; und was für ein Ding wäre ich geworden, ich noch aufgeschwellt!“ Und es ist äußerst humoristisch, wenn er zuletzt (V, 5) ausruft: „Ich glaube, der Teufel will mich nicht verdammt sehn, weil sonst das Öl, das in mir ist, ihm seine Hölle in Brand stecken würde.“ Was aber will das besagen im Vergleiche mit dem Born von Einfällen, die der wirkliche Falstaff hatte!

Das Stück ist durchweg burleskker als irgend ein früheres Lustspiel von Shakespeare, selbst wenn man die Zähmung der Widerspenstigen mitrechnet. Der schönen und poetischen Partien sind nicht viele. Zunächst das Ehepaar Blatt, wackere englische Mittelstandsgestalten, und ferner das junge Paar, Fenton und Anna Blatt, die zwar nur in einer kurzen Szene auftreten, darin aber einnehmende Eigenschaften an den Tag legen. Anna Blatt

iſt eine liebenswürdige junge Bürgertochter aus Shakſpeares Zeit eine der geſunden und natürlichen jungen Weſen, die Wordsworth im neunzehnten Jahrhundert verherrlicht hat. Fenton, der unglaubwürdig als ein früherer Kamerad von Prinz Heinrich und Poins bezeichnet wird, hegt aufrichtige Liebe zu ihr, aber recht bezeichnend hat Shakeſpeare, der den Wert des Geldes ſehr wohl kannte, Nachſicht damit, daß Fenton, wie dieſer ehrlich eingeſteht, ſich urſprünglich des Geldes wegen um Anna beworben hat. Denſelben Zug haben wir bei dem wenige Jahre vorher geſchaffenen Freier Baſſanio bemerkt.

Wirklich poetiſch iſt endlich das kurze Elfenſpiel im letzten Aufzuge, in dem Shakeſpeare ſich für die Proſa, in die man ihn hinabgezwungen hatte, ſchadlos hält. Hier verſpüren wir den würzigen Waldesduft, der zur Nachtzeit dem großen Tiergarten von Windſor entſtrömte. Das Vorzüglichſte in den Luſtigen Weibern iſt überhaupt der ſtarke Duft von engliſchem Grund und Boden, den das Stück atmet. Es gefällt trotz der Mängel, die ihm als einer auf Beſtellung ausgeführten Arbeit anhaften, weil der Dichter hier ausnahmsweiſe in ſeinem eigenen Zeitalter und in ſeinem eigenen Lande verblieben iſt und uns in die Geſundheit und ehrliche Tüchtigkeit des damaligen Bürgerſtandes einen Einblick verſchafft hat, den die vielen Poſſenſpäße nicht zu verwiſchen imſtande ſind.

XXVII.

Shakeſpeare gleitet nun in den Zeitraum ſeines Lebens hinein, wo er geiſtreich, durch und durch ſpirituell iſt, wie noch nie. Es iſt, als hätte in dieſen Jahren Sonnenſchein ſeinen Lebensweg hell gemacht. Kampfjahre ſind es jedenfalls nicht geweſen; Jahre der Trauer auch nicht. Es iſt in ſeiner Exiſtenz zwiſchen den Regenſchauern ſchönes Wetter geweſen, ſein Schiff hat einen ſtillen Gürtel zwiſchen den aufgeregten Waſſern des Lebens durchſchwommen, und er hat eine kurze Weile wehmütig-glücklich in ſeinem eigenen Genie geſchwelgt, ſich einen leichten Rauſch in ſeiner Genialität getrunken. Er hat die Nachtigallen ſeines eigenen heiligen Haines ſingen hören. Alles ſtand in ihm in Blüte.

Der republikaniſche Kalender hatte einen Monat Floréal. Es gibt in der Regel einen ſolchen Blumenmonat in jedem Menſchenleben. In ſeinem iſt es dieſer Zeitraum.

Er ist sicherlich während dieser Jahre verliebt gewesen — wie r es überhaupt während seines ganzen Lebens war — aber nicht it der Leidenschaft Romeos, auch nicht mit dem halbverzweifelten efühl von der Unwürdigkeit des Gegenstandes, das er in seinen onetten schildert, auch nicht mit jener leichten Schwärmerei in gendlichen Einbildungen, die im Sommernachtstraum dar- stellt wurde. Nein, auf eine glückliche Weise, mit einer Liebe, : seinen Kopf wie sein Herz erfüllt hat, und die er als frohe wunderung empfand gegenüber dem Geist und der Keckheit der liebten. gegenüber der vornehmen, überlegenen Dame in ihr, ren Koketterie heiter, deren Herz vortrefflich und deren Kopf so l ist, daß sie förmlich der Witz in Frauengestalt ist.

Er hatte in seiner frühesten Jugend nicht wenige unliebens- irdige, mannhafte Frauen in seinen Lustspielen geschildert und cht wenige herrschsüchtige, blutdürstige oder verdorbene Frauen in nen ernsthaften Dramen; auf der einen Seite Gestalten wie briana und die widerspenstige Katharina, auf der anderen Seite estalten wie Tamora und Margarete von Anjou, die alle einen rtnäckigen Willen und eine gewisse Gewaltsamkeit in ihrem tragen haben. In den vorgerückteren Jahren seines reifen annesalters wird er mit Vorliebe junge weibliche Wesen dar- tellen, die lauter Seele und lauter Zärtlichkeit sind, schweigsame laturen ohne Geist und Witz, Gestalten wie Ophelia, Desdemona, Cordelia.

Mitten zwischen diesen scharf getrennten Gruppen steht eine Gruppe von schönen, jungen Frauen, die alle das Herz auf dem rechten Fleck haben, die aber besonders dadurch eigentümlich sind, daß sie vor Genialität förmlich sprühen. Sie sind nicht selten liebens- würdig wie die treueste Freundin und witzig wie Heinrich Heine selbst, wenn auch mit einer anderen Art von Witz begabt. Man fühlt es, daß Shakespeare die Modelle zu diesen Gestalten von ganzem Herzen und mit dem Entzücken eines außerordentlich guten topfes über einen anderen außerordentlich guten Kopf bewundert at. Und diese Typen spiritueller und aristokratischer Weiblichkeit innen unmöglich plebejische Modelle gehabt haben.

In den ersten Jahren seines Londoner Aufenthalts hat Shake- eare als geringes Mitglied einer Theatertruppe keine Gelegenheit habt, andere Frauen kennen zu lernen, als solche, die ihm für

seine Frau Hurtig und ihr Dortchen als Vorbilder dienten, ferner solche, die, leidenschaftlich und dreist, den Schauspielern und Poeten gegenüber den ersten Schritt taten, und endlich solche, die Urbilder der lustigen Weiber von Windsor mit ihrem bürgerlich gesunden Sinn und mit ihrer etwas derben Lustigkeit gewesen sind. Aber die damalige schlichte junge Bürgerfrau oder Bürgertochter bot dem Dichter, wenn er sie kannte, keinerlei geistige Nahrung. Shakespeares jüngste Tochter konnte ja nicht einmal ihren Namen schreiben.

Aber dann wurde er von Männern wie Southampton und Pembroke entdeckt, mit Wohlwollen in ihren feinen und durch und durch gebildeten Kreisen aufgenommen und aller Wahrscheinlichkeit nach den Damen dieser vornehmen Familien vorgestellt. Vielleicht hat er sogar einer vornehmen Dame nahe gestanden. Augenscheinlich hat der Umgangston der aristokratischen Damen ihn bezaubert; die Überlegenheit und Eleganz ihres Wesens hat ihn entzückt; ihre freie Sprache hat ihn ergötzt, und er hat sie nachzuahmen und zu verschönern gesucht.

Die Damen des hohen Adels waren kenntnisreich, sie hatten dieselbe Erziehung erhalten wie die Männer, sprachen fließend italienisch, französisch und spanisch und verstanden nicht selten Lateinisch und Griechisch. Lady Pembroke, Sidneys Schwester, die Mutter von Shakespeares Gönner, galt für die entwickeltste Frau ihres Zeitalters und war ebenso berühmt als Schriftstellerin wie als Beschützerin der Schriftsteller. Und diese Frauen waren nicht schulmeisterlich durch ihr Wissen oder gesucht in ihrer Ausdrucksweise, sondern natürlich, reich an Einfällen wie an Kenntnissen, frei in ihrem Witz wie oft in ihren Sitten. Es ist daher leicht zu verstehen, daß eine kühne, aristokratische, weibliche Intelligenz für eine Reihe von Jahren Shakespeares Lieblingsgegenstand wird. Dieser Geistesüberlegenheit setzt er noch Unabhängigkeitstrieb, Herzensgüte, Stolz, Demut, Lebensfreude, Hingebung in verschiedenem Maße zu, so daß dieser Mischung fächerförmig ein Halbkreis von verschiedenen Persönlichkeiten entstrahlt. Von derartigen Frauen hatte er damals geträumt, als er seine Rosalinde in Verlorene Liebesmüh entwarf. Nunmehr kannte er sie und hatte das schon bei seiner Portia im Kaufmann, der ersten ihrer Art, bewiesen.

In den historischen Schauspielen kommen sie jetzt nicht vor, nicht einmal in Lustspielen, die so viel Ernst und Spannung enthalten wie das Lustspiel von Shylock. Trotz seiner latenten Schwermut ist er jetzt reich begnadet und glücklich, dieser fünfunddreißigjährige Mann; die Sonne seines Lebens steht im Zeichen des Löwen; er fühlt sich stark genug, mit den Mächten des Lebens zu spielen, und er schreibt nichts als Lustspiele. Er erfindet sie nicht, wendet vielmehr seine alte Methode an, indem er irgend eine mittelmäßige, märchenhafte Novelle zu einem Schauspiel zurechtschneidet; er bearbeitet alte, schlechte Theaterstücke und verfährt dabei in der Regel folgendermaßen: Er behält ohne weiteres die phantastischen, die unwahrscheinlichen, ja sogar die für eine feinere Bildung abstoßenden Züge der Fabel bei; darauf legt er stets erstaunlich geringes Gewicht; ohne Rücksicht auf die psychologische Wahrscheinlichkeit nimmt er mitunter allzuviel von dem Gegegebenen auf; aber er setzt seinen Finger auf einen einzelnen Hauptpunkt der Novelle oder auf einen einzelnen Charakter des früheren Stückes, und diesen Punkt, diesen Charakter, oder solche Charaktere, die sich in die gegebene Situation frei hineindichten lassen, durchdringt er mit dem ganzen Feuer seiner Seele, daß die Repliken wie in Feuerschrift auflodern und die Funken des Geistes und der Leidenschaft umherwirbeln.

So behält er in Viel Lärm um Nichts eine Fabel bei, die einer befriedigenden dichterischen Behandlung beinahe unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellt, und bringt nichtsdestoweniger, halbwegs nebenbei, poetische Werte ersten Ranges hervor.

Das Stück wurde am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und erschien in demselben Jahre unter dem Titel: Much Adoe about Nothing. As it hath been sundrie times publikely acted by the Right Honourable the Lord Chamberlaine his Servants. Written by William Shakespeare. Es muß also 1599—1600 geschrieben sein. Es finden sich außerdem im Beginne des Lustspiels Andeutungen, die auf diese Jahre passen. So ist anzunehmen, daß Leonatos Äußerung in der ersten Szene: „Ein Sieg ist doppelt, wenn der Sieger seine volle Zahl heimbringt," und Beatrices Replik in derselben Szene: „Ihr hattet muffigen Proviant," auf Essex' Feldzug in Irland anspielen.

Shakespeare hat die Einzelheiten der Fabel verschiedene italienischen Quellen entnommen. Aus dem fünften Buche vo Ariosts Orlando furioso (die Geschichte von Ariodante un Genevra), das 1591 übersetzt war und außerdem schon einen 1582 vor der Königin aufgeführten Schauspiele als Grundlag gedient hatte, nahm er das Motiv: Ein übelgesinnter Edelmann berichtet einem vornehmen Jünglinge, daß seine Dame ihm untre sei, und läßt eine als die Dame verkleidete Dienerin vermittel einer Leiter, die an das Fenster ihrer Herrschaft gestellt ist nächtlichen Besuch empfangen, um dem Bräutigam, der aus de Ferne Zeuge dieser Szene ist, einen scheinbaren Beweis fü die Verleumdung zu liefern, die die Hochzeit scheitern mach Einer Novelle von Bandello, der Geschichte über Timbreo au Cordona, entnahm er alle anderen Einzelheiten. Timbreo i Claudio; dieser wirbt durch einen Zwischenhändler um die Tochte des Leonato, eines Edelmanns von Messina. Die Intrigue, di das junge Paar trennt, wird von Girondo (bei Shakespeare Don Juan) gerade wie im Stücke geschmiedet, jedoch mit de gewichtigeren Beweggrunde, daß Girondo selbst in die jun Dame verliebt ist. Als man sie anklagt, wird sie ohnmächti für tot ausgegeben und zum Schein begraben wie im Schauspie Nur tritt hier der Umstand hinzu, für den Shakespeare kei Verwendung hatte, daß die ganze Gesellschaft in Messina fü ihre Unschuld Partei nimmt, während im Lustspiel nur Beatri ihrer jungen Verwandten treu bleibt. Man kommt der Wahrhe auf die Spur, und die Verbindung wird wieder angeknüpft, gera wie im Schauspiele.

Diese Handlung kann nur bei einer viel gröberen Betrad tungsweise als der, die die besseren und feineren Mensch heutzutage anlegen, ein Lustspielmotiv abgeben. Schon der Tit deutet eine Anschauungsweise an, die in ihrer rohen Naivet uns ganz fremd ist. Diese besagt: Da Hero unschuldig und d Anklage also loses Gerede war; da sie gar nicht gestorben und d Trauer über ihren Tod also überflüssig war; da ferner sie u Claudio schließlich Braut und Bräutigam werden, was sie gle hätten sein können — so ist das Ganze Viel Lärm um Nid gewesen und löst sich in gute Harmonie auf, ohne irgend ein Mißklang zu hinterlassen.

Der moderne Leſer hat ein anderes Gehör. Er ſieht zwar
ein, daß Shakeſpeare ſich viel Mühe gegeben hat, dieſe Fabel
dramatiſch annehmbar zu machen. Er weiß es zu würdigen, daß
der Dichter wieder hier in der Perſon des Baſtards die reine
Bosheit gezeichnet und es nicht für nötig gehalten hat, die einzelne
niedrige Handlung durch erlittene Kränkung oder verſchmähte Liebe
zu motivieren. Juan iſt die ſaure, neidiſche Natur, die aus allen
Verhältniſſen Gift ſaugt, weil er immer das Gefühl hat, überſehen
und geringeſchätzt zu werden. Für den Augenblick iſt er durch die
ihm von ſeinem ſiegreichen Bruder erwieſene Gnade gebunden, aber
hätte er ſein Maul frei, ſo biſſe er.“ Und er beißt als der Köter
und Feigling, der er iſt, und macht ſich aus dem Staube, da ſein
Lumenſtück an den Tag zu kommen droht. Er iſt ein mißver-
gnügter, niedriger, langweiliger Schurke, und ihm fehlen, obgleich
er ehrlich und redlich das Böſe um des Böſen willen tut, alle die
witzig und unheimlich glänzenden Eigenſchaften, die ſpäter bei Jago
und bei Edmund im Lear zum Durchbruch gelangen. An Juans
abſchreckender Niederträchtigkeit iſt wenig auszuſetzen, wenn man
davon abſehen will, daß ſie in einem Luſtſpiele eine wunderliche
Triebfeder iſt. Aber mit Claudio kann man ſich unmöglich ver-
ſöhnen. Er läßt ſich durch den plumpſten Streich davon über-
zeugen, daß ſeine junge Braut, die die Reinheit ſelbſt und ſo
zart wie eine Blume iſt, ein treuloſes Ding ſei, das ihn am Tage
vor der Hochzeit mit einem anderen betrogen habe. Anſtatt dann
ſchweigend zurückzutreten, zieht er es vor, ſtockdumm, wie er iſt, ſie
in der Kirche, vor dem Altare, in Gegenwart aller mit groben
Worten und gemeinen Beſchuldigungen zu beſchämen; er weiß ſeinen
Beſchützer, den Prinzen Don Pedro, ja den Vater des Mädchens,
Leonato, auf ſeine Seite zu bringen, ſo daß auch dieſe die unglück-
liche Braut mit ihren blödſinnigen Anklagen überhäufen. Als ihre
Verwandten ſie dann auf den Rat des Mönchs für tot ausgegeben
haben, und der alte, ehrenhafte Leonato auf eine für den Leſer
unerträgliche Weiſe über ihr unglückliches Ende das Blaue vom
Himmel heruntergelogen hat, wird Claudio, der den Betrug nun
zu ſpät erfährt, ſofort wieder in Gnaden aufgenommen. Leonato
fordert — nach der mittelalterlichen Fabel — nur von ihm, daß
er ſich bereit erkläre, jedes beliebige Weib zu ehelichen, das er
ihm beſtimmen werde. Er verſpricht das, ohne ein Wort von

Hero zu sprechen oder an sie zu denken — dann wird sie ihm i die Arme gelegt. Die ursprünglichen Zuschauer haben gewiß die Lösung befriedigend gefunden; der moderne Zuschauer wird darüb empört, ungefähr wie Ibsens Nora, als sie merkt, daß Helmer na Beseitigung der Gefahr alles das, was seelisch vorgegangen ist, al nicht geschehen betrachtet, bloß weil der Himmel sich aufgeklärt ha Ist irgend jemand der Hero unwürdig, so ist es Claudio. Is irgend eine Ehe anstößig und unsicher, so ist es diese. Die Er dichtung der alten Novelle ist selbst für Shakespeares Kunst zu massiv gewesen.

Indessen denkt der moderne Mensch ja gar nicht an dies Handlung, wenn er Viel Lärm um Nichts in seine Erinnerung zurückruft, sondern an das junge Paar Benedikt und Beatrice un die Intrige, worin sie eingesponnen werden. Der Glanz, der vo diesen beiden Gestalten, besonders von Beatrice, ausstrahlt, leuchte über dem ganzen Stücke, und wir begreifen, daß Shakespeare ge zwungen war, Claudio so erbärmlich zu machen, weil nur dadurch die entzückende Persönlichkeit Beatrices in ihrem vollen Lichte zu Erscheinung gelangen konnte.

Beatrice ist die große Dame der Renaissancezeit als junges Mädchen, überströmend von Lebenskraft und munter vor Lebens kraft, streitbar und keck in ihrer schroffen Jungfräulichkeit, neck lustig und herausfordernd in ihrem Reichtum an kühnen Ein fällen, derb, so frei in ihren Ausdrücken, daß es für modern Begriffe höchst anstößig ist, weil sie wie die damaligen vor nehmen Damen (und wie etwas später Leonora Christina und Elisabeth Charlotte) eine Erziehung erhalten hat, die eine freie Sprache erlaubt. Gegenüber Benedikt, den sie unwillkürlich stets necken und verspotten muß, ist sie ebenso unbezwinglich und un zähmbar wie Katharina in der Widerspenstigen ihrem Petruchio gegenüber.

Ihre Diktion ist wunderbar, funkelnd vor übermütiger Phan tasie. Sie hat zum Beispiel (II, 1) ihrem Oheim gesagt, si flehe jeden Morgen auf den Knien zu Gott, daß er sie vo einem Manne bewahren möge; einen Mann mit einem Bart i Gesichte könne sie nicht ausstehen, sie wolle lieber ihr Haup auf einen Wollsack legen; und für einen Mann ohne Bart tau sie nicht:

Drum will ich eben nur vom Bärenführer sechs Batzen Handgeld nehmen und seine Affen zur Hölle führen.

Leonato

Nun gut, Ihr kommt also in die Hölle?

Beatrice

Nein, nur ans Tor; und dort wird der Teufel, wie ein alter Hahnrei mit Hörnern auf dem Kopfe, mir entgegenkommen und sagen: „Schert Euch zum Himmel, Beatrice, schert Euch zum Himmel; hier ist kein Platz für Euch Junggesellen.“ Dann liefre ich meine Affen ab, und fort zu Sankt Peter in den Himmel; der zeigt mir, wo die Junggesellen sitzen, und dann leben wir vergnüglich den lieben langen Tag.

Sie weiß, daß Freien, Heiraten und Bereuen wie ein schottischer Jig, ein Menuett und ein Cinquepas ist; das Freien geht hitzig und rasch wie ein schottischer Jig, das Heiraten gesetzt und ehrbar wie ein Menuett; und dann kommt die Reue und humpelt mit ihren lahmen Beinen im Cinquepas, bis sie ins Grab sinkt. Daher ruft sie (II, 2) mit schelmischer Ironie aus: „Guter Gott, schon wieder ein Paar! — So kommt alle Welt an den Mann, nur ich nicht; und ich bin sonnenverbrannt und kann im Winkel sitzen und rufen: Ach Gott! wer schafft mir einen Mann?“ Bei ihren Streitigkeiten mit Benedikt überbietet sie ihn an burlesken und witzvollen Einfällen. Shakespeare hat in diesem Dialog augenscheinlich noch einmal Lyly als Vorbild gehabt und es versucht, von ihm das Ausgearbeitete, das Facettierte in der Replik zu übernehmen, während er ihre Unnatur entfernte und ihr neues Leben einblies. Und Beatrice verfolgt ihren Sieg über Benedikt in jedem Gespräche mit den anderen Personen bis zu einer Ausgelassenheit, die heutzutage im Munde eines jungen Mädchens undenkbar wäre.

Don Pedro

Ihr habt ihn zu Fall gebracht, Fräulein, Ihr habt ihn zu Fall gebracht.

Beatrice

Ich möchte nicht, daß er mir das tät, ich möchte sonst Narrenmutter werden.

Aber diese Ausgelassenheit verbirgt die tatkräftigsten Tugenden eines festen und edeln Charakters. Als ihre arme Base fälschlich beschuldigt und so schändlich beschämt wird; als die, die ihre

natürlichen Verteidiger sein sollten, abfallen und selbst die Unbeteiligten, wie Benedikt, schwanken und sich den Anklägern zuneigen, ist Beatrice die einzige, die, ohne sich einen Augenblick durch die Anklage beirren zu lassen, mit Leidenschaft und Entrüstung für die Angegriffene Partei nimmt und sich treu, hochsinnig, rechtdenkend, scharfsichtig, allen überlegen, kurz als eine Perle von einem Mädchen erweist.

Ihr hat Shakespeare den Benedikt, einen Mercutio redivivus, gegenübergestellt; einen Jüngling, der nichts weniger als Weiberfreund, einer Jungfrau gegenüber, die nichts weniger als zärtlich ist. Er hat ebenso große Scheu vor Verloben und Heiraten wie sie und ist als Mann ebenso reich an Spott über alle Empfindsamkeit, wie sie es als Weib ist. Zudem stehen sie und er auf Kriegsfuß miteinander. Kraft einer tiefen und ausgezeichneten psychologischen Beobachtung läßt Shakespeare nun diese beiden sich beinahe mit einem Schlage ineinander verlieben, und zwar durch das einfache Mittel, daß einige Freunde dem Benedikt einbilden, Beatrice werde heimlich von Liebe zu ihm verzehrt, und der Beatrice, daß Benedikt sterblich in sie verliebt sei, während die Freunde sich gleichzeitig in große Lobeserhebungen über beide ergehen. Sie waren schon vorher voneinander erfüllt; nun bricht bei beiden die erotische Phantasie in Flammen aus, und das um so stärker, weil sie so lange unter der Asche geglommen hat. Und mit großer Feinheit hat Shakespeare hier auf diesem Gebiete, wo er selbst alles erfand und sich mit voller Freiheit bewegen konnte, die Vereinigung des Paares nicht durch leere Worte vor sich gehen lassen, sondern dadurch, daß beide derselben Sache dienen. Beatrices erste Annäherung an Benedikt findet nämlich so statt, daß sie ein ritterliches Auftreten zu gunsten ihrer unschuldigen Verwandten von ihm verlangt.

Die Veränderung, die das gegenseitige Verhältnis zwischen Benedikt und Beatrice erfährt, ist auch aus dem Grunde höchst interessant, daß diese die erste mehr durchgeführte Charakterentwicklung in einem Shakespeareschen Schauspiele sein dürfte. In den älteren Lustspielen gab es nichts derartiges, und die Chronikendramen gaben keinen Anlaß zu einer Charakterverwandlung. Die Personen und die vorgeschriebenen geschichtlichen Begebenheiten mußten miteinander in Übereinstimmung gebracht werden, und Shakespeare führte den Charakter, wie er einmal angelegt war, u

festigkeit durch. Weder Richard III. noch Heinrich V. erzählt irgend eine Seelengeschichte; beide Könige sind in den nach ihnen benannten Dramen von der ersten Replik bis zur letzten dieselben. Der Umschlag König Heinrichs Falstaff gegenüber ist schon genügend besprochen. Aber das Auftauen alles Harten und Erstarrten in Benedikts und Beatrices Wesen, das hier stattfindet, hat in keiner früheren Arbeit ein Seitenstück und ist augenscheinlich con amore ausgeführt. In Wirklichkeit ist ja auch das Verhältnis zwischen diesen beiden von Shakespeare frei erfundenen Personen und nicht die Fabel, worauf der Titel anspielt, der wahre Hauptinhalt des Lustspiels.

Noch einige Gestalten hat Shakespeare hinzugedichtet, und diese gehören zu den besten seiner niedrig komischen Gestalten, den Konstabel Holzapfel (Dogberry) und seine Untergebenen. Holzapfel ist der Provinzpolizist, naiv wie ein Kind und eitel wie ein Pfau-hahn, grundbrav, furchtsam, rechtschaffen und gutmütig dumm. Zum Beweise dafür, daß derartige Polizisten damals in Wirklichkeit nicht viel weniger unschuldig waren als im Lustspiel, hat Henrik Schück einen Brief von Elisabeths erstem Minister Lord Burghley herangezogen, in dem dieser berichtet, wie er im Jahre 1586 auf einer Reise draußen im Lande an jedem Stadttor zehn oder zwölf mit langen Stöcken bewaffnete Leute stehen sah. Auf seine Frage erfuhr er, sie ständen da, um drei junge Männer nach ihrem Signalement zu ergreifen. Auf die Frage, wie das Signalement laute, bekam er die Antwort, einer der Missetäter solle eine krumme Nase haben. „Und Ihr habt kein anderes Kennzeichen?" — „Nein", antworteten sie. Zudem standen sie überall so offen vor aller Augen in einem Haufen, daß jede verdächtige Person sich vor ihnen in acht genommen hätte.

Holzapfel ist noch ungefährlicher als diese Geheimpolizisten, denn er gibt seinen Wächtern folgende kluge und vorsichtige Winke:

Wenn ihr einen Dieb trefft, so könnt ihr, kraft eures Amts, ihn in Verdacht haben, daß er kein ehrlicher Mann ist; und je weniger ihr euch mit dergleichen Leuten bemengt oder befaßt, desto besser für eure Ehrlichkeit.

Zweiter Wächter

Wenn wir aber wissen, daß er ein Dieb ist, sollen wir da nicht Hand anlegen?

Holzapfel

Freilich, kraft eures Amtes könnt ihr das; aber ich denke, wer Pech angreift, besudelt sich: der allerfriedfertigste Weg, wenn ihr einen Dieb gefangen habt, ist drum für euch, ihn zeigen zu lassen, wer er ist, indem er sich aus eurer Gesellschaft wegstiehlt.

XXVIII.

Nie hatte Shakespeare so schnell und so leicht geschaffen wie in diesem hellen, glücklichen, nur einige Jahre dauernden Zeitraume. Es ist direkt erstaunlich, was er alles zustande gebracht hat um das Jahr 1600, wo er nicht gerade auf dem Gipfel seiner dichterischen Kraft, denn diese verläßt ihn nie, aber auf dem Gipfel seiner dichterischen Freudigkeit stand. Unter den auserlesenen Lustspielen, die er nun schreibt, ist Wie es euch gefällt eines der köstlichsten.

Das Stück wurde gleichzeitig mit Viel Lärm um Nichts am 4. August 1600 in das Buchhändlerregister eingetragen und muß aller Wahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre verfaßt sein. Denn Meres hat es nicht in seinem aus dem Jahre 1598 herrührenden Verzeichnisse über Shakespeares Schauspiele; es enthält (wie schon Seite 40 erwähnt) ein Zitat aus Marlowes 1598 erschienenem Gedicht Hero und Leander:

Who ever loved that loved not at first sight?

ein Zitat, das, nebenbei bemerkt, eben das besagt, wovon das Stück handelt, und es liegt in Celias Worten (I, 2): „Denn seit das bißchen Witz, was die Narren haben, zum Schweigen gebracht worden ist," eine Hindeutung auf die öffentliche und gerichtliche Verbrennung satirischer Bücher, die am 1. Juni 1599 stattfand. Da das Jahr 1599 nicht für mehr Arbeiten von Shakespeare Raum zu haben scheint, als wir schon dahin verwiesen haben, so muß Wie es euch gefällt aus der ersten Hälfte des folgenden Jahres stammen.

Shakespeare nahm seiner Gewohnheit gemäß den ganzen Stoff zu dieser reizenden Arbeit von einem anderen Dichter. Sein Zeitgenosse Thomas Lodge (der nach einem Aufenthalte in Oxford zuerst Schauspieler und dramatischer Schriftsteller in London, dann Jurist, darauf Arzt und arzeneiwissenschaftlicher Schriftsteller wurde,

bis er im Jahre 1625 an der Peſt ſtarb) hatte 1590 einen Hirtenroman mit vielen eingelegten Gedichten herausgegeben unter dem Titel: Euphues golden Legacie, found after his death in his Cell at Silexedra (abgedruckt in Colliers Shakespeares Library I, S. 60 — 130), den er auf einer Reiſe nach den kanariſchen Inſeln niedergeſchrieben hatte, um ſich an Bord die Zeit zu vertreiben, während der Sturm heulte und die Wellen das Schiff ſchaukelten (ſiehe ſeine Widmungsſchrift an Lord Hunsdon). Der Stil iſt ſchleppend und äußerſt weitläufig, ein richtiger Hirtenſtil, aber Lodge hatte die Gabe der mehr äußerlichen Erfindung, in der es Shakeſpeare trotz ſeiner großen Fähigkeiten ſo ſehr fehlte. Alle die Schickſale, die das Stück berührt oder enthält, finden ſich ſchon bei Lodge, und ebenſo alle Perſonen mit alleiniger Ausnahme von Jacques, dem Narren Toucheſtone (Probſtein) und dem Bauernmädchen Audrey (Käthchen). Auffallend für den aufmerkſamen Leſer iſt ſtets die Paſſivität gegenüber dem in den Quellen Gegebenen und aus dieſen nicht allzu wähleriſch Übernommenen, die bei Shakeſpeare mit der kernigſten Geiſtestätigkeit in den Punkten, wo er ſeine Kraft einſetzt, vereinigt iſt.

In Wie es euch gefällt gibt es nach Lodges Vorbild einen böſen Herzog, der ſeinen guten Bruder, den geſetzmäßigen Regenten, aus dem Lande vertrieben hat. Dieſer iſt mit ſeinen Anhängern in den Ardenner Wald geflohen, wo ſie ein ſo freies Leben führen wie Robin Hood und ſeine Leute, und wo ſie ſpäter aufgeſucht werden von Roſalinde, der bezaubernden Tochter des guten Herzogs, und ihrer Baſe Celia, der Tochter des Gewaltträubers, die ihre vertriebene Freundin nicht allein auswandern laſſen will. Unter den dieſen fürſtlichen Kreis umgebenden Edelleuten finden wir noch einen böſen Bruder Olivier, der ſeinem guten Bruder nach dem Leben trachtet. Dieſer jüngere Bruder, Orlando, iſt ein Held, ebenſo anſpruchslos und liebenswürdig wie tapfer; er und Roſalinde lieben ſich auf den erſten Blick, und ſie, die er in ihren Männerkleidern nicht erkennt, hat ihn während des ganzen Schauſpiels zum beſten. Das Stück würde gewinnen, wenn das Spiel durchblicken ließe, daß er ſie halbwegs erkenne. Schließlich wird alles gut. Der böſe Herzog bekehrt ſich zu einem äußerſt gelegenen Zeitpunkte; der böſe Bruder bekehrt ſich (ganz ſinnlos) ebenſo plötzlich, als Orlando, den er verfolgt, einen Löwen tötet — einen

Löwen in den Ardennen! — der, während er ſchläft, ſein Leben bedroht. Und der Elende wird (nicht weniger ſinnlos) für ſeine Schlechtigkeit oder für ſeine Bekehrung mit der Hand der lieblichen Celia belohnt.

Alles das iſt inſofern gleichgültig, d. h. es war Shakeſpeare augenſcheinlich recht gleichgültig, als das Stück nicht verſuchte die Wirklichkeit wiederzugeben; es iſt vom Anfang bis zum Ende ein Feſt der Laune und des Witzes, des ſeeliſch bewegten und von Gefühlen vibrierenden Witzes.

Es bedeutet zuvörderſt, daß Shakeſpeare, dieſer große Menſch, ſich fortſehnt von dem naturloſen Stadtleben, fort von den unwahren, geſchäftseifrigen, habſüchtigen, undankbaren Stadtmenſchen, fort von Schmeichelei und Falſchheit und Betrug, auf das Land hinaus, wo noch einfache Sitten herrſchen, wo es ſich leichter von voller Freiheit träumen läßt, und wo der Wald ſo gut duftet. Dort rieſeln die Bäche mit einer ſüßeren Beredſamkeit, als man ſie in den Städten trifft; dort reden die Bäume, ja die Steine mehr zum Herzen des Wanderers als die Häuſer und Straßen der Hauptſtadt; „dort findet man etwas Gutes in allen Dingen".

Die freie Wanderluſt iſt aufs neue in ſeiner Bruſt erwacht, die ihn ſeinerzeit dazu trieb, Feld und Wald des Gutsherrn mit der Büchſe zu durchſtreifen; und draußen im Schoße der Natur, aber in einer ferneren und reicheren Natur als der ihm bekannten, erträumt er ſich ein Zuſammenleben zwiſchen den beſten und geiſtvollſten Männern, den ſchönſten und feinſten jungen Frauen in ideal phantaſtiſchen Umgebungen, die von dem häßlichen Lärm des öffentlichen Lebens und den ſchweren Sorgen des arbeitſamen Lebens unberührt bleiben — ein Leben mit Jagd und Geſang und leichten Mahlzeiten im Freien und witzigen Geſprächen, und zugleich ein Leben, das bis an den Rand mit dem ſchwärmenden Glücke jugendlicher Liebſchaften gefüllt iſt. Er bevölkert einen phantaſtiſchen Ardennenwald mit dieſem Leben, das ſeine Landſtreicherſtimmung, ſein Hang zur Ausgelaſſenheit und ſeine Naturſehnſucht erſchaffen.

Er begnügt ſich nicht damit. Er träumt den Traum zu Ende und fühlt, daß ſelbſt ein ſo ideales und ungebundenes Leben nicht ſein Innerſtes, nicht dieſen wunderlich eigenen Patron in ſeinem Inneren, der die Gabe hat, über alles Mögliche weg

ütig und satirisch zu werden, befriedigen könnte. Und er erschafft
acques aus der Rippe, die er aus seinem Inneren löst, führt
ese Gestalt, die der Roman nicht kannte, in sein Pastoralspiel
ı und läßt ihn einsam darin umherwandern, nur von sich erfüllt,
nschenscheu und menschenfeindlich aus allzu großer Zärtlichkeit,
isanthrop wegen seines gefühlvollen und phantasiereichen Tem-
aments.

Jacques ist gleichsam der erste geniale und leichte Bleistift-
wurf zu Hamlet. Taine und andere nach ihm haben eine
rallele ziehen wollen zwischen Jacques und Molières Alceste,
ier Gestalt, in der Molière unzweifelhaft am meisten von seinem
jenen Wesen niedergelegt hat. Aber in Wirklichkeit ist diese
arallele nicht möglich. Bei Jacques spielt alles in den Farben
r Einbildungskraft und des Witzes, bei Alceste ist alles bitterer
rnst. Alceste ist menschenfeindlich aus Entrüstung. Ihn ekelts
or der ihn umgebenden Falschheit, er ist darüber empört, daß
er Schlingel, mit dem er Prozeß führt, obgleich von allen ver-
chtet, doch überall gut empfangen und aufgenommen wird.
r will nicht in schlechter Gesellschaft sein, nicht einmal im Herzen
einer Freunde; deshalb trennt er sich von ihnen. Er verabscheut
wei Klassen von Menschen:

> Les uns, parce qu'ils sont méchants et malfaisants,
> Et les autres pour être aux méchants complaisants.

Das sind die alten Worte des Timon von Athen: „Ich hasse
die Schlechten, und die anderen, weil sie die Schlechten nicht hassen."
Deshalb kann man Alceste als erläuternden Kontrast nur mit
Shakespeares viele Jahre später geschriebenem Timon vergleichen.
Alcestes Wesen ist die scharfe Verstandeslogik; es ist klassisch fran-
zösisch, der reine Stolz ohne jegliche Verzierung, Wahrheitsliebe
ohne Empfindsamkeit und ohne Wehmut.

Jacques' Schwermut ist poetische Träumerei. Er wird in
em Stücke besprochen, ehe wir ihn sehen (II, 1). Der gute Herzog
at gerade das Mißgeschick gesegnet, das ihn in den grünen Wald
etrieben und ihn von den drohenden Gefahren des neidischen Hofes
efreit habe; er steht im Begriff, auf die Jagd zu gehen, da wir
fahren, daß der schwermütige Jacques sich darüber grämt und
rauf schwört, daß der Herzog auf diesem Wege mehr Unrecht

übe als sein Bruder, der ihn aus dem Herzogtume verbannt. Zwei Edelleute haben ihn am Fuße einer Eiche hingestreckt gefunden, wo er in Mitleid mit einem armen, verwundeten Hirsche zerfloß, der in seiner Nähe am Bache stand und solche Seufzer ausstieß, „daß sein ledernes Kleid jedesmal sich fast zum Bersten dehnte und dicke, runde Tränen kläglich längs der unschuldigen Nase liefen.“ Jacques verlor sich in zahlreichen Gleichnissen über das Los des Hirsches:

Dann, weil er allein
Und von den samtnen Freunden war verlassen:
„Recht!“ sagt er; „so verteilt das Elend stets
Des Umgangs Flut.“ — Alsbald ein Rudel Hirsche,
Der Weide voll, sprang sorglos an ihm hin,
Und keiner stand zum Gruße. „Ja,“ rief Jacques,
„Streift hin, ihr fetten, wohlgenährten Städter;
So ist die Sitte eben; warum schaut ihr
Nach dem bankrotten armen Schelme da?“

Seine Bitterkeit entspringt einem allzu zärtlichen Gefühlsleben, wie wir es vor ihm bei Buddha treffen, der Schonung gegen die Tiere in seine Religion einführte, und nach ihm bei Shelley, der in seinem Pantheismus die Verwandtschaft zwischen den Seelen der Tiere und seiner eigenen empfand.

So sind wir auf sein Kommen vorbereitet. Er führt sich (II, 7) mit einer Verherrlichung der Narrenjacke in den Kreis des Herzogs ein. Er hat den Hofnarren Probstein im Walde gefunden und ist entzückt über ihn. Der bunte Narr lag und wärmte sich in der Sonne, und als Jacques ihn anredete: „Guten Morgen Narr!“ antwortete er: „Nein, Herr, nennt mich nicht Narr, bis das Glück mich gesegnet hat.“ Dann zieht dieser verständige Narr seine Uhr aus der Tasche:

Zehn ist's an der Uhr,
Da sehen wir nun, sagt er, wie die Welt läuft:
's ist nur 'ne Stunde her, da war es neun,
Und nach 'ner Stunde noch wird's elfe sein;
Und so von Stund' zu Stund' ein Reifen und Reifen
Und so von Stund' zu Stund' ein Faulen und Faulen
Für uns; dran hängt ein Märlein.

Begeistert ruft Jacques aus: Wackrer Narr! ein rechter Narr! Nichts über die bunte Jacke!

In wehmütig-humoriſtiſchen Augenblicken iſt es Shakeſpeare vorgekommen, als ob er ſelbſt einer jener Jesters wäre, die bei den Großen und auf der Bühne die Wahrheit ſagen durften, wenn dieſe nur nicht direkt, ſondern in der Verkleidung der Gaukelei geſagt wurde. In einer ähnlichen Stimmung hat Heinrich Heine Jahrhunderte ſpäter die Worte an das deutſche Volk gerichtet: „Ich bin dein Kunz von der Roſen, dein Narr.“

Deshalb läßt Shakeſpeare ſeinen Jacques ausrufen:

O, wär' ich doch ein Narr!
Mein Ehrgeiz geht auf eine bunte Jacke.

Und als der Herzog antwortet: „Du ſollſt ſie haben,“ erklärt er, das ſei ſein einziger Wunſch; die anderen müßten dann die Einbildung aus ihrem Gemüt ausjäten, daß er vernünftig wäre. Darauf ſagt er:

Dann muß ich Freiheit haben,
So ausgedehnte Vollmacht wie der Wind,
— So ziemt es Narrn, — auf wen ich will, zu blaſen . . .
Steckt mich in meine Jacke, gebt mir frei,
Zu reden, wie mir's dünkt; und durch und durch
Will ich die angeſteckte Welt ſchon ſäubern,
Wenn ſie geduldig nur mein Mittel nimmt.

Es iſt Shakeſpeares eigenes Gefühl, das man hier verſpürt. Die Stimme iſt die ſeine. Die Worte ſind allzugroß für Jacques; er iſt hier nur ein Sprachrohr für den Dichter. Oder man kann ſagen: ſeine Umriſſe erweitern ſich an Stellen wie dieſer, und ein Hamlet avant la lettre ſchimmert durch.

Als der Herzog auf dieſe Äußerungen hin Jacques das Recht verweigert, andere zu tadeln und zu ſchelten, da er ſelbſt ein wüſter Menſch geweſen ſei, „ſo ſinnlich wie nur je des Tieres Trieb“, ſo verteidigt der Dichter augenſcheinlich ſich ſelbſt durch die Replik, die er dem ſchwermütigen Manne in den Mund legt:

Wie! Wer ſchreit gegen Stolz,
Und klagt damit den einzelnen nur an?
Schwillt ſeine Flut nicht mächtig wie die See,
Bis daß die letzten, letzen Mittel ebben?

Welch eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgerfraun
Der Fürſten Aufwand auf unwürd'gen Schultern?
Darf eine ſagen, daß ich ſie gemeint,
Wenn ſo wie ſie die Nachbarin auch iſt?

Das nimmt förmlich die Selbſtverteidigung Holbergs in Dem glücklichen Schiffbruch vorweg; der Dichter widerlegt augenſcheinlich ein allgemeines Vorurteil gegen ſeinen Beruf. Und wie er Jacques als Fürſprecher für die Freiheit benutzt, die die Dichtkunſt fordern muß, ſo läßt er ihn auch als Verteidiger für den verkannten Stand der Schauſpieler auftreten, indem er ihm die bedeutende Replik über die ſieben Menſchenalter auf die Lippen legt, die im Anſchluſſe an die unter dem Herkules mit der Weltkugel am Globetheater angebrachte Inſchrift: Totus mundus agit histrionem mit den Worten beginnt:

Die ganze Welt iſt Bühne.
Und alle Fraun und Männer bloße Spieler:
Sie treten auf und gehen wieder ab,
Sein Leben lang ſpielt einer manche Rollen,
Durch ſieben Akte hin . . . .

Ben Jonſon ſoll in einem Epigramm gegen die Inſchrift des Globetheaters bemerkt haben, wenn alle nur Schauſpieler ſeien, woher kämen dann die Zuſchauer? Es wird Shakeſpeare ein Epigramm mit der einfachen Antwort zugeſchrieben, daß alle zugleich Schauſpieler und Zuſchauer ſeien. Der Überblick des Jacques über das Leben des Mannes iſt bewundernswürdig treffend und kurz:

Zuerſt das Kind,
Das in der Wärtrin Armen greint und ſprudelt.
Der weinerliche Bube, der mit Bündel
Und glattem Morgenantlitz wie die Schnecke
Ungern zur Schule kriecht. Dann der Verliebte,
Der wie ein Ofen ſeufzt, mit Jammerlied
Auf ſeiner Liebſten Brau'n. Dann der Soldat,
Voll toller Flüch' und wie ein Pardel bärtig,
Auf Ehre eiferſüchtig, ſchnell zu Händeln,
Bis in die Mündung der Kanone ſuchend
Die Seifenblaſe Ruhm. Und dann der Richter
In rundem Bauche mit Kapaun geſtopft,

Mit ſtrengem Blick und regelrechtem Bart,
Voll weiſer Sprüch' und Allerweltſentenzen,
Spielt ſeine Rolle ſo. Das ſechſte Alter
Macht den beſockten hagern Pantalon,
Brill' auf der Naſ' und Beutel an der Seite,
In wohl geſchonter Jugendhoſ', zu weit
Verſchrumpften Beinen; und ſein Männerbaß
Pfeift neu und quäkt als kindiſcher Diskant
In ſeinem Ton. Der letzte Akt, mit dem
Die ſeltſam wechſelnde Geſchichte ſchließt,
Iſt zweite Kindheit, gänzliches Vergeſſen
Ohn' Augen, ohne Zahn, Geſchmack und alles.

ie letzte Zeile:

sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every thing

dem halbfranzöſiſchen Ausdruck für ohne einer Stelle aus
ıriade des franzöſiſchen Dichters Garnier nachgebildet, die
ɔerſetzt war, und die Shakeſpeare alſo im Original geleſen
nuß.

:rſelbe Jacques, der einen ſo großen Überblick über das
:nleben beſitzt, iſt, wie erwähnt, im täglichen Leben vor
tät menſchenſcheu und auf eine abfertigende Weiſe witzig.
eit ekelt ihn an, er ſucht die Einſamkeit und ſagt einem
ɔürdigen Gefährten mit den Worten Lebewohl: „Ich danke
ir Eure Geſellſchaft, aber wäre, offen geſagt, ebenſo gern
ɣeweſen." Doch wenn er ſchließlich zu einer verlaſſenen
eine Zuflucht nimmt, ſo iſt das nicht allzu ernſthaft gemeint.
Melancholie iſt eine Luſtſpielmelancholie, ſein Unwille gegen
ıſchen iſt nur der Drang des Humoriſten, ſeinen ſatiriſchen
:n freien Lauf zu laſſen.

ıd dann enthält, wie ſchon angedeutet, dieſer Jacques doch
ıen gewiſſen Kern von Shakeſpeares damaligem Weſen,
ɟukunfts-Shakeſpeare, einen Hamlet in ſeinem erſten Keime,
icht den Shakeſpeare, der ſich jetzt im Sonnenlichte badet
ununterbrochenem Erfolge lebt, umgeben von ſteigender
ınſt und emporgetragen von der Bewunderung und dem
ɔllen der Beſten. Dieſen muß man in den eingelegten
in den Späßen des Narren, in der Sehnſucht der Ver-
in dem bezaubernden Dialog der jungen Mädchen ſuchen;
ie Gott überall und nirgends.

Wenn Celia ſagt: „Laß uns ſitzen und die ehrliche Dam
mutter Fortuna von ihrem Rade wegſpotten, damit ihre Gab
künftig gleicher ausgeteilt werden mögen," ſo iſt damit wie n
einer Stimmgabel die Tonart angeſchlagen, worin hier geſpi
wird, und die Schleuſe geöffnet für den Born von luſtigem, n
allen Regenbogenfarben der Phantaſie geſchmückten Witze, der n
ſiedend zu ſteigen und zu fallen beginnt.

Der Narr gehört auch hierhin; denn die Dummheit d
Narren iſt der Schleifſtein des Witzes, und der Witz des Narr
iſt der Prüfſtein der Charaktere. Daher ſein Name.

Es iſt nicht vergeſſen, wie ſich die Welt in Wirklichkeit g
ſtaltet, daß die Beſten ſchon wegen ihrer Vorzüge Feinde b
kommen, und es klingt etwas ſchwermütig, wenn der alte Diene
Adam (Shakeſpeares Rolle) zu ſeinem Herrn, dem jungen Orlando
(II, 3) ſagt:

> Euer Ruhm kam allzuſchnell vor Euch nach Haus.
> Wißt Ihr nicht, Junker, daß gewiſſen Leuten
> All ihre Gaben nur als Feinde dienen?
> So, beſter Herr, ſind Eure Tugenden
> An Euch geweihte heilige Verräter.
> O, welche Welt iſt dies, wenn das, was herrlich,
> Den, der es hat, vergiftet!

Aber bald erſchließt ſich unſerem Auge eine troſtreichere Lebe
philoſophie, die mit einer unzweideutigen Geringſchätzung gegen
Schulphiloſophie verbunden iſt. Es ſcheint eine ſpöttiſche
deutung auf ein Buch aus jener Zeit zu ſein, das von
Äußerungen berühmter Philoſophen überſtrömte, wenn Pr
(V, 1) zu Williams ſagt: „Wenn der heidniſche Philoſop
langen trug, Weinbeeren zu eſſen, ſo öffnete er die Lippen
er ſie in den Mund ſteckte; damit wollte er ſagen, We
wären zum Eſſen gemacht und Lippen zum Öffnen"; aber
ſicher auch ein gewiſſer Mangel an Reſpekt vor der b
überkommenen Weisheit ſelbſt darin. Die Relativität all
ein damals neuer Gedanke, wird mit überlegenem Hu
Narren in ſeiner Antwort auf die Frage verkündet, wie
Schäferleben gefalle (III, 2):

> Wahrhaftig, Schäfer, an und für ſich betrachtet iſt es ein
> aber in Betracht, daß es ein Schäferleben iſt, taugt es nichts.

einſam iſt, mag ich es ſehr wohl leiden; aber in Betracht, daß es ſtille es ein ſehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem iſt, ſteht es mir an; aber in Betracht, daß es nicht am Hofe iſt, iſt es illig. Inſofern es ein mäßiges Leben iſt, ſeht Ihr, iſt es nach meinem aber inſofern es nicht reichlicher dabei zugeht, ſtreitet es ſehr gegen Neigung. Verſtehſt du Philoſophie, Schäfer?

Die Antwort des Schäfers macht ſich geradezu über die Philo- luſtig, und zwar im Stil von Molières Scherz, wenn er die ende Wirkung des Opiums ſo erklären läßt, daß dem Opium wiſſe „einſchläfernde Kraft“ innewohne:

Lehr nicht, als daß ich weiß, daß einer ſich deſto ſchlimmer befindet, er er iſt; und wem's an Geld, Gut und Genügen gebricht, daß dem te Freunde fehlen; daß des Regens Eigenſchaft iſt, zu näſſen, und des zu brennen; daß gute Weide fette Schafe macht und die Nacht haupt- vom Mangel an Sonne kommt . . . .

Probſtein

o einer iſt ein natürlicher Philoſoph.

Dieſe Art von Philoſophie bildet gleichſam eine Einleitung jalindens allerliebſter Ausgelaſſenheit und himmliſcher Geiſtes- ndung.

Die beiden Baſen Roſalinde und Celia ſcheinen auf den erſten Varianten von den zwei Baſen Beatrice und Hero aus dem hakeſpeare eben vollendeten Schauſpiele zu ſein. Namentlich oſalinde und Beatrice durch ihren ſiegreichen Witz miteinander idt. Und doch iſt der Unterſchied zwiſchen ihnen ſehr groß; peare wiederholt ſich nicht. Beatrices Witz iſt herausfordernd nkſüchtig; es blitzt gleichſam der Schimmer einer Klinge darin. ndens Witz iſt Ausgelaſſenheit ohne Stachel; es ſchimmert ißе Strahl“ hindurch, den Oehlenſchläger der Freia zuſchrieb; hluſtiges Weſen dient ihrer tiefen Verliebtheit als Deckmantel. e kann von Liebe bezwungen werden, weil ſie ein Weib iſt i keiner Beziehung außerhalb ihres Geſchlechtes ſteht; aber nicht erotiſch angelegt; Roſalinde wird auf den erſten Blick idenſchaft für Orlando ergriffen. Von dem Augenblick an, trice vor den Zuſchauern auftritt, iſt ſie ſchlagfertig und reit und ausgezeichneter Laune. Roſalinde lernen wir als me Vögelein kennen, das den Schnabel hängen läßt; ihr iſt vertrieben, ihres Eigentums hat man ſie beraubt; ſie

ſelbſt wird eine Zeitlang als Geſellſchafterin für die Tochter d
Herrſchers geduldet, iſt aber in dem Palaſte, wo ſie vor kurze
Prinzeſſin war, halbwegs eine Gefangene. Erſt als ſie in Männe
kleidern in der Geſtalt eines Pagen auftritt und ſich ſelbſtänd
in der friſchen Luft und im grünen Walde herumtummelt, find
ſie ihre ſtrahlende Laune wieder, und Scherz und Schelmerei gleit
wie Vogelgezwitſcher über ihre Lippen.

Auch iſt der Mann, den ſie liebt, nicht wie Benedikt e
übermütiger Geſell mit ſcharfer Zunge und dreiſtem Auftrete
Es iſt ein Jüngling, der, wenn auch mutig wie ein Held und ſta
wie ein Athlet, unerfahren wie ein Kind iſt. Der gegenübe
die ihm gleich das Herrlichſte zu ſein dünkt, das ſeine Augen j
geſehen haben, iſt er ſo blöde, daß ſie ihm erſt Teilnahme erzeigen,
ja ihre Kette um ſeinen Hals hängen muß, um ihn zu der Hoff-
nung zu vermögen, daß er geliebt ſei. Und dann verbringt er
alle ſeine Zeit damit, Gedichte für ſie an die Bäume zu hängen
und den Namen Roſalinde in die Baumrinde einzuſchneiden.
Es macht ihr Vergnügen, ſich in ihren Pagenkleidern zu ſeiner
Vertrauten zu machen und den Scherz mit ihm zu treiben, daß er
ſie ſuchen ſolle, als wäre ſie ſeine Roſalinde. Sie kann ſich nicht
überwinden, ihre Leidenſchaft einzugeſtehen, obgleich ſie immer an
ihn denkt und mit ihrer Baſe von ihm ſpricht, und obgleich ſie
ſchon vor Ungeduld außer ſich gerät, als er zu einem Stelldichein
einige Minuten zu ſpät kommt. Sie iſt ebenſo empfänglich für
Eindrücke wie intelligent und inſofern Portia unähnlich, mit der
ſie ſonſt einige Ähnlichkeit hat; es fehlt ihr die Advokatenberedſam-
keit der Portia, aber ſie iſt zärtlicher und mädchenhafter als jene.
Sie fällt in Ohnmacht, als Olivier ihr das Tuch mit Orlandos
Blut bringt, um deſſen Ausbleiben zu entſchuldigen, hat aber doch
ſo viel Herrſchaft über ſich, daß ſie, ſobald ſie wieder zu ſich kommt,
lächelnd ſagt: Wie gut ich mich verſtellt habe! Sie bewegt ſich
frei in ihren Männerkleidern, wie Viola und Imogen nach ihr
Selbſtverſtändlich hat der Umſtand, daß alle Weiberrollen von
jungen Männern geſpielt wurden, zu dieſen häufigen Verkleidunge
das Seine beigetragen.

Hier möge eine Probe ihres Witzes folgen (III, 2). Orlan
hat die Frage des jungen Pagen, was die Uhr ſei, abgewieſe
denn im Walde gäbe es keine Glocke.

Rosalinde

So gibt's auch keinen rechten Liebhaber im Walde, sonst würde jede Minute ein Seufzen und jede Stunde ein Ächzen den trägen Fuß der Zeit so gut anzeigen wie eine Glocke.

Orlando

Und warum nicht den schnellen Fuß der Zeit? Wäre das nicht ebenso passend gewesen?

Rosalinde

Mit nichten, Herr. Die Zeit reiset in verschiedenem Schritt mit verschiedenen Personen. Ich will Euch sagen, mit wem die Zeit den Paß geht, mit wem sie trabt, mit wem sie galoppiert und mit wem sie stillsteht.

Orlando

Ich bitte dich, mit wem trabt sie?

Rosalinde

Ei, sie trabt hart mit einem jungen Mädchen zwischen der Verlobung und dem Hochzeitstage. Wenn auch nur acht Tage dazwischen hingehn, so ist der Trab der Zeit so hart, daß es ihr so lang wie sieben Jahre vorkommt.

Orlando

Mit wem geht die Zeit den Paß?

Rosalinde

Mit einem Priester, dem es an Latein gebricht, und einem reichen Manne, der das Podagra nicht hat. Denn der eine schläft ruhig, weil er nicht studieren kann, und der andere lebt lustig, weil er keinen Schmerz fühlt . . . . .

Orlando

Mit wem galoppiert sie?

Rosalinde

Mit dem Diebe zum Galgen; denn ginge er auch noch so sehr Schritt vor Schritt, so denkt er doch, daß er zu früh ankommt.

Orlando

Mit wem steht sie still?

Rosalinde

Mit Advokaten in den Gerichtsferien; denn sie schlafen von Session zu Session und werden also nicht gewahr, wie die Zeit fortgeht.

Niemand ist so lebhaft wie sie und niemand so erfinderisch. In jeder Antwort erfindet sie das Pulver aufs neue, und sie versteht das Pulver zu gebrauchen. Sie erklärt, daß sie einen alten Heim gehabt habe, der über die Liebe und die Weiber gepredigt hatte, und dann sagt sie in ihrer Pagenverkleidung:

Ich danke Gott, daß ich kein Weib bin und keinen Teil
kehrtheiten habe, die er ihrem ganzen Geſchlecht zur Laſt legte.

Orlando

Könnt Ihr Euch nicht einiger von den vornehmſten Untugend
ie er den Weibern aufbürdete?

Roſalinde

Es gab keine vornehmſten darunter: ſie ſahen ſich alle
Pfennige: jeder einzelne Fehler ſchien ungeheuer, bis ſein Mitfehl
ihn ſtellte.

Orlando

Ich bitte dich, ſage mir einige davon.

Roſalinde

Nein, ich will meine Arznei nicht wegwerfen, außer an jen
ſind. Es ſpukt hier ein junger Menſch im Walde herum, der
Baumzucht mißbraucht, den Namen Roſalinde in die Rinden
der Oden an Weißdorne hängt und Elegien an Brombeerſträucher
doch, um den Namen Roſalinde zu vergöttern. Könnte ich die
krämer antreffen, ſo gäbe ich ihm einen guten Rat, denn er
Quotidianliebesfieber behaftet.

Orlando geſteht, daß er es ſei, und der täglic
zwiſchen ihnen wird eingeleitet. Sie bringt es dahin,
im Scherze um ſie bewirbt, als ob ſie Roſalinde wä
antwortet (IV, 1): Gut, in ihrer Perſon ſage ich, i
nicht haben.

Orlando

So ſterbe ich in meiner eigenen Perſon.

Roſalinde

Mit nichten, verrichtet es durch einen Anwalt. Die
ſechstauſend Jahr alt, und die ganze Zeit über iſt noch kein
Perſon geſtorben, nämlich in einer Liebesſache .... Lean
manches ſchöne Jahr gelebt, wäre Hero gleich Nonne ge
heiße Sommernacht es nicht getan hätte; denn der arme
hin, um ſich im Helleſpont zu baden, bekam den Krampf
albernen Chronikenſchreiber ſeinerzeit befanden, es ſei
von Seſtos. Doch das ſind lauter Lügen: die Menſ
Zeit geſtorben, und die Würmer haben ſie verzehrt
aus Liebe.

Es gilt von Roſalinde, was ſie von der
ſagt: Ihr werdet ſie nie ohne Antwort erte
denn ohne Zunge antreffen. Und es liegt

heitere Phantasie in ihren Antworten. Sie strahlt förmlich vor Jugend, vor Einbildungskraft und Freude darüber, daß sie so feurig geliebt wird und so feurig wiederliebt. Und ihr Witz ist bewundernswert feminin. Allzuviele von Männern geschilderte geistig begabte Frauen besitzen die Intelligenz des Mannes. Rosalindens Witz ist durch Gefühl gemildert.

Sie ist aber nicht die einzige witzige in dem Arkadien, das der Ardenner Wald bildet. Alle sind witzig in diesem Schauspiele, selbst die sogenannten Dummen. Denn das Stück ist das Fest des Witzes. Shakespeare scheint während der Ausarbeitung nur das Prinzip befolgt zu haben: Sobald einer etwas Amüsantes sagt, so überbietet ein anderer ihn mit etwas noch Amüsanterem. (Man beachte z. B. die Gespräche zwischen Probstein und dem einfältigen Bauernmädchen, das er zu umgarnen sucht.) Die Folge davon ist, daß gleichsam ein Sonnenscheinhumor über dem Stücke weilt. In die girrenden und glücklichen Liebesduette der vielen jungen Paare, in die launischen und geistreichen Wortduelle zwischen den vielen scherzhaften Männern und den jungen Mädchen schleudert nun der Dichter das tiefsinnig wehmütige Solospiel eines Jacques. „Ich habe," sagt dieser, „weder des Gelehrten Melancholie, die Nacheiferung ist; noch des Musikers, die phantastisch ist; noch des Hofmanns, die hoffärtig ist; noch des Soldaten, die ehrgeizig ist; noch des Juristen, die politisch ist; noch der Dame, die zimperlich ist; noch des Liebhabers, die alles das zusammen ist; sondern es ist eine Melancholie nach meiner Weise, aus mancherlei Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen" (IV, 1).

Das war die Melancholie, die sich bei dem Denker und dem großen künstlerischen Schöpfer findet, die aber damals noch mit Leichtigkeit in die einnehmendste und reizendste Lustigkeit umschlug.

XXIX.

Falls der Leser sich eine Vorstellung davon machen will, wie Shakespeare in dem kurzen Zeitraume um die Jahrhundertwende zumute war, so möge er sich eines Tages erinnern, wo er mit der Empfindung vollster Frische und Gesundheit erwachte, wo er nicht nur von keinem Unwohlsein noch von irgend einem bestimmten oder unbestimmten Schmerze geplagt wurde, sondern wo

gefühl hatte, daß alle Organe seines Körpers in glückliche[illegible]er
nkeit waren; das Atmen ging leicht vonstatten, der Kor[illegible]pi
ar und frei, das Herz klopfte ruhig; es war eine Lust, [illegible]u
die Seele träumte von genußreichen Augenblicken in d[illegible]er
ngenheit und lebte in der Erwartung neuer Freuden. M[illegible]n
sich das Lebensgefühl, wie man es kennt, hundertmal so
ig, man stelle sich sein Gedächtnis, seine Einbildungskraft, seine
bachtungsgabe, seinen Scharfsinn, sein Darstellungsvermögen
ndertfach vermehrt vor, so ahnt man Shakespeares Grundstimmung
dieser Zeit, wo die lichteren, froheren Seiten seines Wesens sich
schlossen haben.

Es gibt ja Tage, wo die Sonne in ihrer Pracht festlich zu
trahlen scheint, wo die Luft unsere Wangen liebkost und der
Mondschein uns schwärmerisch und süß vorkommt; Tage, wo die
Männer einem männlicher und geistreicher und die Frauen schöner
und feiner als sonst erscheinen, und wo die Menschen, die einem
zuwider oder sogar verhaßt sind, nicht gefährlich, sondern komisch
wirken, — so daß man sich über sein Leben emporgehoben, glück-
lich und frei fühlt. Solche Tage hat Shakespeare nun verlebt.

Es ist dies auch der Zeitpunkt, wo er seine Gegner, die
Puritaner, ohne Bitterkeit, mit bestem Humor zum besten hat.
Schon in Wie es euch gefällt findet sich eine kleine Hindeutung
auf diese Leute, wo Rosalinde (III, 2) sagt: O grundgütiger Jupiter!
— Mit welcher langweiligen Liebespredigt habt Ihr da Eure Ge-
meinde müde gemacht und nicht einmal gerufen: „Habt Geduld,
gute Leute!“ — In Was ihr wollt tielholt er in Malvolios
moralisierender und würdiger Don Quixotegestalt, die in ein Ge-
woge von burlesken Situationen gestürzt wird, den typischen feier-
lichen und selbstzufriedenen Puritaner. Natürlicherweise hat e
dabei die größte Vorsicht angewendet. Tobias hat gewünscht, etw
über Malvolio zu erfahren. Maria antwortet (II, 3):

Nun, Herr, er ist manchmal eine Art von Puritaner.

Junker Andreas

O, wenn ich das wüßte, so wollte ich ihn hundemäßig prügeln.

Junker Tobias

Was, weil er ein Puritaner ist? Deine wohlerwognen
Herzensjunker!
. . . . . .

Maria

Den Teufel mag er ein Puritaner, oder sonst etwas anders auf die Dauer sein, als einer, der den Mantel nach dem Winde hängt. Ein gezierter Affe, der vornehme Redensarten auswendig lernt und sie bei großen Brocken wieder von sich gibt . . . .

So wird auch bei Molière ausdrücklich hervorgehoben, daß Tartuffe kein Geistlicher, und bei Holberg, daß Jakob von Tyboe ein Offizier sei.

Man spielt dem Malvolio einen fingierten Brief von seiner vornehmen Herrscherin in die Hände, in dem sie ihn um Liebe anfleht und ihn ersucht, als Zeichen seines Wohlwollens für sie stets zu lächeln, gelbe Strümpfe anzuziehen und die Strumpfbänder kreuzweise gebunden zu tragen.

„Er lächelt mehr Linien in sein Gesicht hinein, als auf der neuen Weltkarte [von 1598] stehn, wo die beiden Indien [c.: Amerika] hinzugekommen sind;" er trägt seine unmöglichen Strumpfbänder auf die unmöglichste Weise; man gibt sich den Anschein, als halte man ihn für verrückt, und behandelt ihn dementsprechend, holt zum Schein einen Pfarrer, und als der Narr den Pfarrermantel anzieht, da sagt er (IV, 2) folgende Worte, die nicht rein in den Wind hineingesprochen sind: „Gut, ich will ihn anziehn und mich darin verstellen; und ich wollte, ich wäre der erste, der sich in solch einem Mantel verstellt hätte!"

An Malvolio richtet auch der lustige Zechbruder und Bonvivant Sir Tobias unter dem Applaus des Narren seine Replik (II, 3):

Vermeinest du, weil du tugendhaft seiest, solle es in der Welt keine Torten und keinen Wein mehr geben?

Narr

Das soll's, bei Sankt Annen! und der Ingwer soll Euch noch im Munde brennen.

Diese Worte wurden einige hundert Jahre später als Motto vor Byrons Don Juan gestellt, und es liegt in ihnen eine mutige und heitere Selbstbehauptung.

Twelfth Night or What you will muß im Jahre 1601 verfaßt worden sein; denn in dem Tagebuche des früher erwähnten Juristen John Manningham findet sich unterm 2. Februar 1602

folgende Notiz: „Zu unſerm Feſte (Lichtmeſſe in Middle Temple Hall) hatten wir ein Stück, Dreikönigsabend oder Was ihr wollt genannt, das viel Ähnlichkeit hat mit The commedy of errors oder mit Menaechmi von Plautus, jedoch mit dem auf italieniſch Inganni geheißenen Stücke am meiſten verwandt iſt. Ein guter Pfiff darin: den Haushofmeiſter glauben zu machen, daß ſeine Herrin, eine Witwe, in ihn verliebt ſei uſw.“ Daß Twelfth Night nicht viel früher entſtanden ſein kann, läßt ſich beweiſen; denn das Lied Farewell, dear heart, since I must needs be gone, das von Tobias und dem Clown (II, 3) geſungen wird, erſchien zum erſtenmal in einem 1601 von Robert Jones in London herausgegebenen Liederbuche (The Booke of Ayres). Shakeſpeare hat nur wenig an dem Liede geändert. Aller Wahrſcheinlichkeit nach war Twelfth Night eines von den vier Stücken, die um die Jahreswende von 1601—1602 von der Truppe des Lord Kammerherrn in Whitehall vor dem Hofe aufgeführt wurden, und iſt dann zum erſtenmal an dem Abend geſpielt worden, deſſen Namen es erhalten hat.

Unter den verſchiedenen italieniſchen Schauſpielen, die den Namen Gl' Inganni tragen, befindet ſich eines von Curzio Gonzaga, das 1592 in Venedig erſchien, in dem die Schweſter ſich als Mann verkleidet und ſich Ceſare nennt — bei Shakeſpeare Ceſario; ein anderes iſt 1537 in Venedig herausgegeben, deſſen Handlung im allgemeinen mit der im Dreikönigsabend Ähnlichkeit hat. Der in dieſem Stücke erwähnte Name Malevolti kann zu dem Namen Malvolio bei Shakeſpeare die Veranlaſſung gegeben haben.

Der Stoff findet ſich in einer Novelle von Bandello und überſetzt bei Belleforeſt (Histoires Tragiques); außerdem in der 1581 von Barnabe Rich herausgegebenen Überſetzung von Cinthios Novellenſammlung Hecatomitti, die Shakeſpeare benutzt zu haben ſcheint. Die ganze komiſche Partie der Handlung, die Geſtalten des Malvolio, des Ritter Tobias, des Junker Andreas von Bleichenwang und des Narren hat Shakeſpeare erfunden und hinzugedichtet.

In Ben Jonſons Every man out of his humour ſteht eine Replik, die ſtark den Anſchein hat, als enthielte ſie eine Hindeutung auf Was ihr wollt: da Jonſons Stück früheren Datums iſt

ıß die Äußerung, wenn dieſer Eindruck richtig iſt, ſpäter ein=
hten worden ſein.*)

Was ihr wollt iſt, wie anzunehmen war, außerordentlich
bt geweſen. Der gelehrte Leonard Digges, der Überſetzer
ıdians, nennt in ſeinem Gedicht Upon Master William
ıkespeare aus dem Jahre 1640 unter den populärſten Ge=
ten des Dichters nur Figuren aus zweien der Luſtſpiele und
ır aus Much ado und aus Twelfth Night. Er ſagt:
ßt bloß Beatrice und Benedikt ſich zeigen; und ſiehe! im Hand=
drehen füllen ſich Parterre, Galerie und Logen, um Malvolio,
: Toren mit den kreuzweiſe gebundenen Strumpfbändern zu
:en.**)

Was ihr wollt iſt vielleicht das anmutigſte und am meiſten
rmoniſche Luſtſpiel, das Shakeſpeare geſchrieben hat; es iſt wohl
ß, in dem die darin angeſchlagenen Töne des Ernſtes und des
herzes, der Schwärmerei, der Zärtlichkeit und des Gelächters
ı beſten und am vollſten zuſammenklingen. Es iſt wie eine
ymphonie, wo keine Stimme fehlen dürfte, und wie ein Ge=
ılde, über dem eine goldene Patina liegt, in die alle Farben
ſgehen. Das Schauſpiel ſtrömt nicht ſo von Witz und Luſtigkeit
er wie das vorhergehende; man fühlt es, daß die Lebensfreude
n bei Shakeſpeare den Höhepunkt erreicht hat, auf dem ſie im
griff ſteht, in Wehmut überzugehen; aber es bildet in weit
herem Grade als Wie es euch gefällt eine Einheit, und es
in vielfacher Hinſicht dramatiſcher.

Schon A. W. Schlegel machte ſeinerzeit ſinnreich darauf auf=
erkſam, wie Shakeſpeare in dem Monologe, der das Stück eröffnet,
ıran erinnert, daß in der damaligen engliſchen Sprache Phantaſie

*) Es iſt (ironiſch) die Rede von einem Einwand, den man gegen einen
miſſen Schauſpielverfaſſer machen könnte. Auf die Frage welchen? lautet
ie Antwort: That the argument of his comedy might have been of
ome other nature, as of a duke to be in love with a countess, and
hat countess to be in love with the duke's son, and the son to love
he lady's waiting-maid; some such cross wooing, with a clown to
heir servingman . . .

**) Let but Beatrice
And Benedicke be seen, loe in a trice
The Cockpit Galleries, Boxes, all are full
To hear Malvoglio, that crosse garter'd Gull.

und Liebe durch dasſelbe Wort (fancy) bezeichnet wurden, ſetzte nicht ohne Feinheit auseinander, daß die Liebe, mehr Angelegenheit der Einbildungskraft als des Herzens aufgef Grundthema ſei, das hier variiert werde. Andere haben nachzuweiſen geſucht, wie das phantaſtiſch Launenvolle der zug aller Phyſiognomien des Stückes ſei. Tieck hat es mi großen, vielfarbigen Schmetterlinge verglichen, der durch ein blaue Luft flattere und in ſeinem goldenen Glanz von den Blumen in das Sonnenlicht emporſteige.

Am Dreikönigsabend fanden bei den höheren Klaſ Weihnachtsfeſtlichkeiten ihren Abſchluß; bei den gewöhn Leuten dauerten dieſe oft bis Lichtmeß. An dieſem Abend allerlei Spiele ausgeführt. Wen der Zufall eine in einen eingebackene Bohne finden ließ, der wurde Bohnenkönig, wäl eine Bohnenkönigin aus, führte das freie Regiment der La und erteilte ausgelaſſene Befehle, die pünktlich befolgt mußten.*) Ulrici hat hierin einen Wink erblicken wollen, t Stück ein Glücksſpiel darſtelle, worin Sebaſtian, der Herz Maria durch einen Zufall das große Los gewännen. Dc den ſtark dem Trunke ergebenen Junker Tobias zum Ma bekommen, iſt doch kaum als beſonders glücklich für Mari ſehen, und der Doppeltitel Dreikönigsabend oder W wollt deutet darauf hin, daß Shakeſpeare nur wenig darauf legte, unter welchem Namen das Stück aufgeführt

Einzelne Fäden verbinden dieſes Luſtſpiel mit Wie e gefällt. Die Leidenſchaft, die Viola in Männerkleidern bei erweckt, erinnert an die, die Roſalinde als Page bei Phi vorruft. Aber das Motiv iſt ganz verſchieden behandelt. W Roſalinde Phöbes heiße Liebe übermütig und ausgelaſſen iſt Viola voll zärtlichen Mitgefühls mit der Frau, die du

*) Eine Strophe in dem Liede Twelfth-Night or King and von Shakeſpeares Zeitgenoſſen Herrick lautet:

Begin then to chuse
This night as ye use,
Who shall for the present delight here
Be a king by the lot
And who shall not
Be Twelfe-day Queene for the night here.

eidung irre geleitet wird. Bei der mehrere Male wieder-
nden, ſo vorzüglich benutzten Verwechſelung zwiſchen Viola und
n Zwillingsbruder Sebaſtian iſt ein Effekt aus der Komödie
Irrungen wieder aufgenommen, aber durch die Verſchieden-
der Verhältniſſe und der Behandlungsweiſe iſt auch dieſes
tiv zu einem neuen geworden.

Mit ſorgfältiger, beinahe liebkoſender Hand hat Shakeſpeare
e einzelne der zahlreichen Perſonen des Luſtſpiels ausgeführt.

Der liebenswürdige und feine Herzog ſchmachtet empfindſam
d phantaſiekrank in hoffnungsloſer Verliebtheit. Er liebt die
öne Gräfin Olivia, die nichts von ihm wiſſen will, die er aber
chtsdeſtoweniger mit ſeinen erotiſchen Gefühlen plagt. Da er
ſikaliſch iſt, ſo ſucht er Troſt in der Muſik, und unter den
edern, die er ſich von dem Narren und anderen vorſingen läßt,
auch ein kleines gefühlvolles Gedicht von wundervoller rhyth-
iſcher Schönheit, die keine Überſetzung wiedergeben kann.*) Es
ückt genau die weiche, ſchmelzende Stimmung aus, worin ſeine
age unter einer gewiſſen ſchlaffen Schwermut verſtreichen. Aber
n der darinliegenden Melodie gelten die ſchönen Worte, die
iola von der Melodie ſagt, die vor dem Geſange geſpielt wird:

Sie gibt ein rechtes Echo jenem Sitz,
Wo Liebe thront.

In ſeiner unfruchtbaren Leidenſchaft wird der Herzog nervös
nd aufgeregt und zu ſtarkem Selbſtwiderſpruch geneigt. In einer
nd derſelben Szene (II, 4) ſagt er zuerſt, die Liebe des Mannes
i leichter und flüchtiger, wankelmütiger und gefallſüchtiger als die
s Weibes, und ein paar Seiten weiter ſagt er von ſeiner eigenen
Liebe:

*) Die erſte Strophe lautet:

Come away, come away, death
And in sad cypress let me be laid;
Fly away, fly away, breath
I am slain by a fair cruel maid.
My shroud of white, stuck all with yew,
O, prepare it!
My part of death, no one so true
Did share it.

Keines Weibes Herz
Umfaßt so viel; sie können's nicht bewahren.
Ach deren Liebe kann Gelüst nur heißen . . .

Dem Herzog entspricht als Pendantfigur die Gräfin; sie ist schwermütig entbehrend wie er. Mit übertriebener, ihre Gefühle zur Schau stellender Schwesterliebe hat sie beschlossen, sieben volle Jahre wie eine Nonne verschleiert zu verbringen, ihr Leben nur der Trauer um den verstorbenen Bruder zu weihen. Nichtsdestoweniger verspürt man in ihren Äußerungen nichts von dieser verzehrenden Trauer, sie scherzt mit ihren Hausgenossen und zeigt sich als eine verständige und ehrbare Herrscherin in ihrem Hause, bis der erste Anblick der verkleideten Viola sie in Leidenschaft entbrennen und ohne Rücksicht auf die ihrem Geschlechte auferlegte Zurückhaltung dreiste Schritte tun läßt, um den vermeintlichen Jüngling zu gewinnen. Sie ist als ein Wesen ohne Gleichgewicht aufgefaßt, das von allzu großem Haß gegen alle Weltlichkeit plötzlich zum vollständigsten Vergessen der Trauer übergeht, der sie sich weihen wollte. Sie ist jedoch nicht komisch wie Phöbe, als diese sich in die verkleidete junge Prinzessin verliebt; denn Shakespeare hat angedeutet, daß die verkleidete Viola sie den Sebastiantypus ahnen läßt, dem sie nicht widerstehen kann, und Sebastian vergilt denn auch auf der Stelle die Liebe, die seine Schwester hatte abweisen müssen. Der Ausdruck, den sie ihrer Leidenschaft gibt, ist außerdem immer dichterisch schön.

Solange sie aber vergebens für Viola seufzt, erscheint sie notwendigerweise gleichwohl wie von einer leichten, erotischen Verrücktheit ergriffen, die ganz der des Herzogs entspricht, und beider Torheit wird auch auf eine höchst spirituelle und unterhaltende Weise durch Malvolios rein komisches Verliebtsein in seine Herrin und durch seinen dünkelhaften Glauben an ihre Gegenliebe parodiert. Olivia fühlt und sagt das selbst, wenn sie ausruft (III, 4):

Geh, ruf ihn her! — Ich bin gleich toll vielleicht,
Wenn ernste Tollheit heitrer Tollheit gleicht.

Malvolios Gestalt ist mit wenigen Strichen, aber mit unvergleichlicher Sicherheit gezeichnet. Er ist unvergeßlich in seiner kalekutischen Grandezza, und selbst der grausame Scherz, den man mit ihm treibt, wird zu einer Fundgrube von Komik. Der köst-

brief, den Maria, die genau die Handschrift der Gräfin kann, ihm sendet, wirkt auf ihn, „wie Branntwein bamme“, bringt den ganzen verborgen in ihm lauernden s Licht und läßt seine Selbstgefälligkeit, die auch früher ar war, die schnurrigsten Formen annehmen. Die Szene, Olivia nähert und ihr triumphierend die Ausdrücke des Selbe Strümpfe“ und „kreuzweise gebundene Strumpf- ns Gedächtnis zurückrufen will, während sich bei ihr r die Überzeugung befestigt, daß er verrückt sei, gehört nausbleiblich entstehenden Mißverständnissen zu den auf komisch wirksamsten Szenen. Noch ausgelassener ist die , 2), wo Malvolio als verrückt in ein dunkles Zimmer t ist und der Narr von außen bald mit der Stimme des den Teufel aus ihm zu vertreiben sucht, bald mit seiner Stimme sich mit dem Pfarrer unterhält, Lieder singt und volio verspricht, seinen Auftrag auszuführen. Das ist ein jeu de théâtre ersten Ranges.

Narr ist dem Grundtone des Stückes entsprechend weniger d musikalischer, als Probstein in Wie es euch gefällt. on seinem Narrenberuf erfüllt: „Narrheit, Herr, geht rund Welt wie die Sonne; sie scheint allenthalben.“ Er sagt zu etwas außerordentlich Amüsantes, z. B. die Replik: hängt ist oft besser als schlecht verheiratet“, oder folgenden ür den Satz „je mehr Feinde, desto besser; je mehr Freunde, limmer“ (V, 1):

Herr, meine Freunde loben mich und machen einen Esel aus mir; nde hingegen sagen mir grade heraus, daß ich ein Esel bin: also durch meine Feinde in der Selbsterkenntnis zu, und durch meine werde ich hintergangen. Also, Schlüsse wie Küsse betrachtet, wenn einungen zwei Bejahungen ausmachen; je mehr Freunde, desto und je mehr Feinde, desto besser.

snahmsweise hat Shakespeare auch hier, als ob er eine ung seitens des Publikums befürchtete, Viola (III, 1) ganz ich auseinandersetzen lassen, daß es einigen Witz erfordert, ren zu spielen; der Narr muß die Launen derer beobachten, en er scherzt, muß den rechten Ort und die rechte Zeit men und nicht wie der wilde Falk auf jede Feder herab- die er erspäht. Das ist ein Handwerk, das ebenso schwierig die Kunst des Weisen.

Der Narr bildet eine Art von Bindeglied zwischen den ernsthaften Gestalten des Stückes und dem bloß gelächtererregenden, frei von Shakespeare erfundenen Ritterpaare, dem Junker Tobias von Rülp und dem Junker Andreas von Bleichenwang. Diese sind Kontraste, Junker Tobias ist blutreich, rotwangig, dick, ein Schalk, der beständig zu tief ins Glas guckt, eine Bellmansche Figur; Junker Andreas ist bleich, als hätte er das Wechselfieber (Aguecheek), und mit dünnen, glatten, hellen Haaren, ein Schwächling und ein Bedauernswürdiger, der in Tanz- und Fechtkunst seine Ehre setzt; er ist zänkisch und feig zugleich, grotesk in allen seinen Bewegungen, großsprecherisch und furchtsam, ein Echo und ein Schatten der von ihm Bewunderten, zum Zeitvertreib seiner Freunde geschaffen, eine Gliederpuppe in ihrer Hand und eine Zielscheibe ihrer Einfälle, so gehirnlos, daß er es für möglich hält, die Liebe der schönen Olivia erringen zu können, aber doch mit einer heimlichen, erfrischend wirkenden Ahnung von seiner Dummheit: „Mir ist, als hätt' ich manchmal nicht mehr Witz, als ein Christensohn oder ein gewöhnlicher Mensch hat. Aber ich bin ein großer Rindfleischesser, und ich glaube, das tut meinem Witz schaden." Den einfachsten Satz kann er nicht verstehen, nicht einmal, was Malvolio mit „ihren C's, ihren U's und ihren T's" (im Briefe) meint; er ist ein solcher Nachbeter und Jasager, daß „ich auch" die Losung seines Lebens ist. Und er ist von Shakespeare in der unsterblichen Replik verewigt, in die er ausbricht, als Tobias behauptet, Maria bete ihn an (II, 3):

Ich wurde auch einmal angebetet.

Tobias hat eine erschöpfende Charakteristik und ein Signalement von ihm gegeben, indem er sagt: „Wenn der geöffnet würde, und Ihr fändet so viel Blut in seiner Leber, als eine Mücke auf dem Schwanze davontragen kann, so wollt' ich das übrige Gerippe aufzehren."

Die Hauptperson in Was ihr wollt ist Viola. Ihr Bruder, der glaubt, daß sie beim Schiffbruche ertrunken sei, sagt nicht zuviel von ihr, wenn er ausruft: „Ihr Gemüt war so geartet, daß der Neid selbst es schön nennen mußte."

Ihre Stellung im Lustspiel ist diese: als sie sich aus dem Schiffbruche an die Küste Illyriens gerettet hat, wünscht sie zuer-

Dienſt der jungen Gräfin zu treten; da ſie aber erfährt, eſe niemand ſehen will, beſchließt ſie in Pagenkleidern (als ġ) ſich an den jungen, unverheirateten Herzog zu wenden, em ihr Vater, wie ſie ſich erinnert, mit Wärme geſprochen Dieſer macht gleich den tiefſten Eindruck auf ihr Herz, aber, annt mit ihrem Geſchlecht, ahnt er nicht, was in ihr vorgeht, ie befindet ſich in der qualvollen Lage, immer wieder als ɜbote ihres Geliebten zu einer anderen geſandt zu werden. eine geheimnisvolle und rührende Weiſe ſpricht ſie zu ihm ihre Liebe (II, 4):

Mein Vater hatt' eine Tochter, welche liebte,
Wie ich vielleicht, wär' ich ein Weib, mein Fürſt,
Euch lieben würd'.

Herzog
Was war ihr Lebenslauf?

Viola
Ein leeres Blatt. Nie ſagt' ſie ihre Liebe
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knoſpe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend und in bleicher, welker Schwermut
Saß ſie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd. Sagt, war das nicht Liebe?

Aber das warme Gefühl, von dem ſie erfüllt iſt, macht ſie zu m beredteren Liebesboten, als ſie ahnt. Auf Olivias Frage: würdet Ihr tun, wenn Ihr mich liebtet wie Euer Herr? vortet ſie (I, 5):

Ich baut' an Eurer Tür ein Weidenhüttchen
Und riefe meiner Seel' im Hauſe zu;
Schrieb' fromme Lieder der verſchmähten Liebe
Und ſänge laut ſie durch die ſtille Nacht;
Ließ' Euren Namen an die Hügel hallen,
Daß die vertraute Schwätzerin der Luft
„Olivia" ſchriee! O, Ihr ſolltet mir
Nicht Ruh' genießen zwiſchen Erd' und Himmel,
Bevor Ihr Euch erbarmt!

Kurz, ſie würde als Mann alle die Energie entfalten, die n Herzog fehlt. Kein Wunder, daß ſie unfreiwillig Gegenliebe weckt. Als Weib iſt ſie zur Paſſivität gezwungen; ihre Liebe

iſt wortlos, tief, ſtumm und geduldig. Trotz ihres geſunden Verſtandes iſt ſie Gefühlsmenſch. In der Szene (III, 4), wo Antonio, der ſie für Sebaſtian hält, in ſeiner verzweifelten Lage ſie an die erwieſenen Dienſte erinnert, hat ſie ſehr bezeichnend den Ausruf, ſie haſſe Undank mehr an einem Menſchen als Lüge, Betrug, Hoffart und Trunkenheit. Sie iſt durch und durch ſeelenvoll, ſo klug ſie auch iſt. Ihr Inkognito, das ihr nicht (wie Roſalinden das ihre), Freude bereitet, ſondern nur Beſchwerden, verbirgt die feinfühlendſte Weiblichkeit. Nie entſchlüpft ihr, wie Roſalinde oder Beatrice, ein derbes und ausgelaſſenes Wort. An Stelle der wilden Friſche und des zündenden Humors bei den früheren Heldinnen hat ſie ihre herzgewinnende Anmut. Sie iſt geſund und ſchön wie dieſe ihre ein wenig älteren Schweſtern, ſie, von der ihr Bruder in ſeiner Beſcheidenheit ſagt, ſie wäre von manchen für eine Schönheit gehalten worden, ob ſie ihm gleich ähnlich geſehen habe; ſie beſitzt auch die humoriſtiſche Beredſamkeit jener andern, das zeigt ſie in ihrer erſten Szene mit Olivia; aber doch ſchwebt über ihrer anmutigen Geſtalt ein Schimmer von Wehmut. Sie iſt gleichſam eine Verkörperung des Lebewohls an den Scherz, das ein geiſtreicher engliſcher Kritiker in dieſem letzten Luſtſpiel aus Shakeſpeares lichteſten Jahren gefunden hat.*)

XXX.

Denn jetzt nähert ſie ſich, die Zeit, da die Luſtigkeit, ja ſelbſt die Lebensfreude in ſeinem Gemüte erliſcht. Schwere Wolken haben ſich über ſeinem Horizonte gelagert, wir wiſſen nicht genau, woher ſie kamen. Nagender Kummer und Täuſchungen haben ſich in ſeinem Innern angeſammelt. Wir ſehen ſeine Schwermut wachſen und ſich ausdehnen; wir können die wechſelnden Wirkungen dieſer Schwermut beobachten, ohne ihre Urſachen beſtimmt zu erkennen. Nur dies empfinden wir, daß der Schauplatz, den er mit dem Auge ſeiner Seele ſieht, nun ſchwarz ausgeſchlagen iſt, gerade wie

*) It is in some sort a farewell to mirth, and the mirth is of the finest quality, an incomparable ending. Shakespeare has done greater things, but he has never done anything more delightfull.

Arthur Symons.

äußere Schauplatz, den er benutzt. Über beide hat sich ein auerschleier gelegt.

Er schreibt keine Lustspiele mehr, sondern läßt einen Schwarm n schwarzen Tragödien auf die Bühne herabfahren, die noch r kurzem von dem Gelächter seiner Rosalinden und Beatricen iderhallte.

Alle seine Eindrücke vom Leben und von den Menschen werden on nun an immer schmerzlicher. Man kann in seinen Sonetten erspüren, wie auch in seinen früheren, glücklichen Jahren eine astlose Leidenschaftlichkeit stets mit der Freudigkeit in seinem Gemüte ekämpft hatte, und man kann beobachten, wie er um diese Zeit on der Unruhe heftig stürmender und miteinander streitender efühle hin und her geworfen wurde. Man kann demnächst aus einen dramatischen Werken herauslesen, daß nicht allein, was er ffentlich erlebte, sondern auch seine Privaterlebnisse ihm teils Mitleid mit den Menschen, ein brennendes Mitgefühl, eingeflößt aben, teils ein Grauen vor den Menschen als vor wilden, schädlichen Tieren, teils endlich einen Abscheu vor den Menschen als umm, niedrig und falsch. Diese Gefühle steigern sich nach und nach zu einer tiefen, in großem Stil gehaltenen Menschenverachtung — bis nach Verlauf von acht langen Jahren ein Umschlag in einer Grundstimmung eintritt. Die erloschene Sonne ist wieder ell, der schwarze Himmel wieder blau geworden, und das milde Interesse für alles Menschliche ist zurückgekehrt. Alles beruhigt ich schließlich in einer erhabenen, wehmütigen Klarheit. Lichte Stimmungen, leichte Träumereien aus seiner Jugend kehren zurück, nd wenn auch nicht das Lachen, so doch das Lächeln. Die ausgelassene Lustigkeit ist ein für allemal verschwunden; aber seine Phantasie, die sich weniger an die Wirklichkeitsgesetze gebunden ühlt als früher, tummelt sich frei und leicht herum, obgleich jetzt iel Ernst und viel Lebenserfahrung hinter diesem leichten Spiel der Einbildungskraft verborgen liegt.

Doch diese innere Befreiung von der Last des Erdenlebens tritt wie gesagt erst ungefähr acht Jahre nach dem Zeitpunkte ein, wo wir hier Halt machen.

Noch eine kurze Weile herrscht in seinem Gemüte die kräftige, geniale Lebensfreude des Dreißigjährigen. Dann beginnt sein Sinn sich zu verfinstern, und nach einer Dämmerung, so kurz wie

die des Südens, wird es Nacht in seinem ganzen Seelenleben und in allen seinen Werken.

In dem Trauerspiele Julius Cäsar herrscht nur noch männlicher Ernst. Der Gegenstand hat ihn wegen der Übereinstimmung angezogen, die die Verschwörung gegen Cäsar mit der Verschwörung gegen Elisabeth darbot. Da die Hauptpersonen, Männer wie Essex und sein Genosse Southampton, trotz der Kopflosigkeit des Unternehmens Shakespeares volle persönliche Sympathie besaßen, so übertrug er einen Teil dieser Sympathie auf Brutus und Cassius. Er dichtete den Brutus unter dem tiefen Eindrucke, daß unpraktischer Hochsinn, wie der seiner adeligen Freunde, zu einem Eingreifen in den Gang der Geschichte nicht hinreicht, und daß praktische Fehlgriffe sich gerade so hart rächen wie moralische.

Im Hamlet herrschen Shakespeares wachsende Schwermut und steigende Bitterkeit. Die lichte Lebensanschauung der Jugend ist bei dem Helden wie bei Shakespeare zusammengestürzt. Hamlets Glaube an die Menschen und sein Vertrauen zu ihnen ist gesprengt. Unter der Form scheinbaren Wahnsinns ist hier so geistreich, wie in dem nördlichen Europa bisher nicht gedacht noch gesprochen worden war, die sorgenschwere Lebensweisheit ausgedrückt, die Shakespeare um sein vierzigstes Lebensjahr erlangt hatte.

Eine der Nebenursachen von Shakespeares Melancholie, die uns zu diesem Zeitpunkte begegnet, ist das immer schärfere Mißverhältnis, in das er als Schauspieler und Theaterdichter zu der steigenden freikirchlichen Bewegung des Zeitalters, dem Puritanismus, geriet, die ihm nur als Beschränktheit und Heuchelei erschien. Die Puritaner waren die Todfeinde seines Standes, sie setzten schon zu seinen Lebzeiten in den Provinzen, nach seinem Tode auch in der Hauptstadt, ein Verbot gegen alle Schauspielaufführungen durch. Von Was ihr wollt an zieht sich ein dauernder Streit gegen den als heuchlerisch aufgefaßten Puritanismus durch Hamlet, durch die Umarbeitung von Ende gut, alles gut bis zu Maß für Maß hin, wo dieser Zorn sich zu einem Sturm erhebt und eine Gestalt erschafft, zu der erst Molières Tartuffe ein Seitenstück bildet.

Was während dieser Jahre einen so niederschlagenden Eindruck auf ihn gemacht hat, das ist das Elend des Erdenlebens, das Unglück, nicht als eine Schickung der Vorsehung, sondern als Wirkung von Dummheit und Bosheit im Verein.

Beſonders die Bosheit als Macht hat ſich ihm nun in ihrer
en Gewalt offenbart. Man ſieht das ſchon im Hamlet an
Erſtaunen darüber, daß man lächeln und doch ein Schurke
könne. Noch ſtärker iſt der Gedanke in Maß für Maß
edrückt:

Halt nicht unmöglich
Das, was unglaublich ſcheint: 's iſt nicht unmöglich,
Daß ein verruchteſter Grundböſewicht
So keuſch, ſo ernſt, ſo brav, ſo trefflich ſcheint,
Wie Angelo . . . .

Dieſe Linie iſt es, die zur Schöpfung des Jago, der Goneril
Regan und zu den wilden Ausbrüchen in Timon von Athen
t.

Macbeth iſt Shakeſpeares erſter Verſuch nach Hamlet, die
gödie des Lebens als ein Erzeugnis von Brutalität und Bos-
zu erklären, d. h. von Brutalität, potenziert und multipliziert
h Bosheit. Lady Macbeth vergiftet das Gemüt ihres Ehe-
n. Die Bosheit gießt einige Gifttropfen in die Brutalität,
ihrem innerſten Weſen nach verſchiedenartige Schwäche, brave
eit, Dummheit von mannigfaltiger Art ſein kann. Und dieſe
talität beginnt dann zu wüten, wird fürchterlich für ſich und
re.

Genau dasſelbe ſehen wir in dem Verhältnis zwiſchen Othello
Jago.

Othello war eine Monographie. Lear iſt ein Weltbild.
keſpeare wendet ſich von Othello zu Lear kraft des Dranges
Künſtlers, ſich ſelbſt zu ergänzen, auf das Werk deſſen
raft folgen zu laſſen.

Lear iſt die größte Aufgabe, die Shakeſpeare ſich bisher
lt hatte: die Qualen und die Schrecken der ganzen Welt zu
nicht langen Akten geformt. Der Eindruck des Lear iſt:
Weltuntergang. Shakeſpeare iſt jetzt nicht dazu geſtimmt,
s anderes zu ſchildern. Was in ſeinen Ohren klingt, was
Gemüt erfüllt, iſt das Krachen einer Welt, die in Trümmer
mmenſtürzt.

Dieſer Umſtand erklärt ſein nächſtes Werk, Antonius und
opatra. Er fand in dieſem Stoffe einen neuen Text zu der
ſeinem Inneren tönenden Muſik. In Marcus Antonius' Lebens-

lauf empfand er den tiefen Fall der alten Weltrepublik. Römergewalt, die ſtrenge und barſche, zerbrach beim Zuſamme mit der Wolluſt des Morgenlandes.

Um die Zeit, da Shakeſpeare Antonius und Kleop dichtete, iſt ſeine Melancholie bis zum Peſſimismus geſti Verachtung wird die ſtändige Stimmung bei ihm, eine Menſ verachtung im größten Stil, die mit dem Blute durch ſeine A rollt, aber eine fruchtbare, mächtige Verachtung, die ſich in auf Blitz entladet. Werke wie Troilus und Creſſida Coriolanus treffen bald das Verhältnis zwiſchen den Geſchlech bald die politiſchen Verhältniſſe, bis alles, was Shakeſpear dieſen ſpäteren Jahren erlebt und ausgeſtanden, gedacht und litten hat, ſich zuſammendrängt in die eine, große, verzwei Geſtalt, Timon von Athen, den Menſchenhaſſer, deſſen r Rhetorik, eine dunkle Eſſenz von dickem Blut und bitterer G ausgeſchieden wird, um Qualen zu lindern.

Inhalt

Erſter Teil

		Seite
	William Shakeſpeare (1564—1616)	5
	Einleitung	5
I.	Die Schwierigkeit ſowie die Möglichkeit, ſeinen Lebenslauf zu ſchreiben	6
II.	Stratford. Die Eltern. Die Kindheit	9
III.	Die Heirat. Sir Thomas Lucy. Der Abſchied von Stratford	16
IV.	London. Gebäude, Trachten, Sitten	19
V.	Politiſche und religiöſe Verhältniſſe. England als keimende Großmacht	23
VI.	Shakeſpeare Schauſpieler, Retoucheur älterer Dramen, angegriffen von Robert Greene	26
VII.	Die Urheberſchaft zu der Trilogie Heinrich VI.	30
VIII.	Chriſtopher Marlowe und ſein Lebenswerk. — Titus Andronicus	37
IX.	Shakeſpeares Jugendauffaſſung des Verhältniſſes zwiſchen Mann und Weib. Seine Ehe unter dieſem Geſichtspunkt. — Verlorene Liebesmüh. Die Erotik und der Stil. John Lyly und der Euphuismus. Das Perſönliche	46
X.	Love's labour's won, erſter Entwurf zu Ende gut, Alles gut. — Die Komödie der Irrungen. — Die beiden Edelleute von Verona	63
XI.	Venus und Adonis; die Naturbeſchreibung. Lucretia; das Verhältnis zur Malkunſt	73
XII.	Der Sommernachtstraum. Die Veranlaſſung des Gedichtes. Ariſtokratiſche, volkstümliche, niedrigkomiſche und übernatürliche Elemente	82
XIII.	Romeo und Julia. Die beiden Quartausgaben. Romaniſche Kunſt. Benutzung alter Motive. Die Auffaſſung der Liebe	94
XIV.	Moderne Angriffe auf Shakeſpeare. Die Baconſche Theorie. Die Kenntniſſe Shakeſpeares auf allen Gebieten des Geiſtes und der Natur	112

XV. Die Theater. Ihre Lage und Einrichtung. Die Schauspieler. Die Theaterdichter. Das volkstümliche Publikum. Das aristokratische Publikum. Shakespeares aristokratische Grundanschauung 6

XVI. Die Schließung der Theater wegen der Pest. Die Möglichkeit einer Reise Shakespeares nach Italien. Stellen in der Widerspenstigen, im Kaufmanne und in Othello sprechen dafür . . 9

XVII. Shakespeare wendet sich dem historischen Schauspiele zu. Sein Richard II. und Marlowes Eduard II. Mangel an Humor und stilistischem Willen. Englischer Nationalstolz . 11

XVIII. Richard III. Psychologie und Monologe. Shakespeares Gabe, sich selbst zu verwandeln. Die Weiberverachtung. Die vorzüglichsten Szenen. Die klassische Richtung der Tragödie . . 13

XIX. Shakespeare verliert seinen Sohn. Spuren von Trauer über diesen Todesfall in König Johann. Das alte Schauspiel desselben Namens. Die Veränderung von dessen Schwerpunkt. Die Entfernung jeder religiösen Polemik, Beibehaltung des nationalen Grundgepräges. Patriotische Stimmung. Der Gegensatz zwischen Normannen und Angelsachsen ist Shakespeare unbekannt, und er übergeht die Magna Charta . . . 17

XX. Die Umarbeitung der Widerspenstigen. Die Entstehung des Kaufmanns von Venedig. Shakespeares Gedanken sind auf Erwerb und Besitz gerichtet. Sein steigender Wohlstand. Seine Aufnahme in The gentry. Seine Käufe von Häusern und Grundstücken, seine Geldgeschäfte und Prozesse 19

XXI. Der Kaufmann. Die Quellen. Die Charaktere, Antonio, Portia, Shylock; Mondschein und Musik. Shakespeares Stellung zur Musik 22

XXII. Eduard III. und Arden of Feversham. Shakespeares Diktion. Der erste Teil von Heinrich IV. Er führt zum erstenmal seine eigenen Lebenserfahrungen in das historische Drama ein. Weshalb der Stoff ihn angesprochen hat. Das Wirtshausleben. Shakespeares Kreis. John Falstaff. Falstaff und Gracioso in den spanischen Schauspielen. Rabelais und Shakespeare. Panurge und Falstaff 25

XXIII. Heinrich Percy. Die Meisterschaft der Charakterzeichnung. Hotspur und Achilles 29

XXIV. Prinz Heinrich. Der Anknüpfungspunkt für Shakespeares Phantasie. Typischer, englischer Nationalheld. Die Frische und Vollkommenheit des Stückes 32

XXV. Der zweite Teil von Heinrich IV. Alte und neue Gestalten. Einzelheiten. Heinrich V., das Nationaldrama. Vaterlandsliebe und Vaterländerei. Traum von einem Großbritannien 35

XXVI. Elisabeth und Falstaff. Die lustigen Weiber von Windsor. Der prosaische und bürgerliche Grundton des Stückes. Das Elfenspiel 38

XXVII. Der ſpirituelle Zeitraum Shakeſpeares. Sein nunmehriger Frauentypus. Die geiſtreichen, jungen, vornehmen Mädchen. Viel Lärm um Nichts. Sklaviſches Verhältnis zu der vorliegenden Fabel. Benedict und Beatrice. Seeliſche Entwicklung. Die niedrigkomiſchen Figuren . . . . . Seite 270

XXVIII. Der helle, glückliche Zeitraum Shakeſpeares. Wie es euch gefällt. Landſtreicherſtimmung. Sehnſucht nach der Natur. Jacques und Shakeſpeare ſelbſt. Das Stück ein Feſt des Witzes 280

XXIX. Vollendete ſeeliſche Harmonie. Was ihr wollt. Scherz mit dem Puritanismus. Die ſchmachtenden Charaktere. Die herzgewinnende Anmut Violas. Das Lebewohl an den Scherz . 293

XXX. Der Umſchlag in Shakeſpeares Gemüt. Die ſteigende Schwermut, der Peſſimismus, die Menſchenverachtung des folgenden Zeitraumes 304

Druck von Heſſe & Becker in Leipzig.

Geſammelte Schriften

Georg Brandes

Gesammelte Schriften

Deutsche Original-Ausgabe

Siebenter Band

Englische Persönlichkeiten

Dritter Teil

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunst
München

Georg Brandes

Engliſche Perſönlichkeiten

Dritter Teil

William Shakeſpeare

Zweiter Teil

Dritte durchgeſehene Auflage

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunſt
München 1904

William Shakespeare

(1895)

I.

Alles hatte in Elisabeths England in Blüte gestanden, als hakespeare jung war. Das Gefühl, einem Volke anzugehören, s, durch große Erinnerungen und Taten gekräftigt, nun seinen tscheidenden und unwiderstehlichen Aufschwung nahm, und das ewußtsein, in einer Zeit zu leben, wo die bewunderte Kultur des lltertums wieder geboren wurde und wo große Persönlichkeiten ngland auf allen praktischen und geistigen Gebieten überlegen nachten und mit Selbstvertrauen erfüllten, vereinigte sich mit en Frühlingsgefühlen der Jugend in seiner Brust. Er sah den tern seines Vaterlandes und seinen eignen zugleich im Steigen egriffen.

Es war ihm, als hätten Männer und Frauen damals reichere aben, kühneren Sinn und volleres Glück als die Vorfahren beessen. Ihr Blut war feuriger, ihr Begehren unersättlicher, ihre benteuerlust größer als bei den Menschenkindern der Vorzeit. ie verstanden mit Mut und Klugheit zu herrschen wie die Königin nd Lord Burghley, ihr Leben ehrenvoll zu gestalten, mit Glanz u kämpfen, mit Leidenschaft zu lieben und mit Schwärmerei zu chten wie der Jugend schöner Heros, Philip Sidney, der den ühen Tod eines Achilles fand. Sie wollten das Dasein mit allen innen genießen, mit allen Organen erfassen; sie wollten schwelgen Reichtum und Pracht, in Schönheit und Witz, oder die Welt segeln, ihre Wunder schauen, ihre Schätze gewinnen, neuen ndern ihren Namen geben und auf unbekannten Meeren Engds Flagge zeigen.

Staatsmännische Eigenschaften und Feldherreneigenschaften legten die unter ihnen an den Tag, die während dieser Jahre Spanien gedemütigt, Holland wieder aufgerichtet und Schottland im Zaume gehalten hatten. Sie waren gesunde, starke Naturen. Obgleich sie alle den literarischen Hang der Renaissance hatten, so waren sie doch vor allen Dingen praktische Männer, scharfe Beobachter der Zeichen der Zeit, wachsam und fest im Unglück, mäßig und verständig bei siegreichem Fortschritt.

Shakespeare sah Walter Raleigh, nächst ihm und Francis Bacon damals den genialsten und interessantesten Engländer, Spensers getreuen Freund, der mit seinem Soldatenmute Ehre eingelegt und als Wiking und Entdecker sich Ruhm erworben hatte, als Hofmann Elisabeths Gunst und als Helden und Dichter die Bewunderung des Volkes erringen. Shakespeare hat sich ohne Zweifel folgende Zeilen aus Raleighs Elegie auf Sidney gemerkt:

> England doth hold thy limbs, that bred the same;
> Flanders thy valour, where it last was tried:
> The camp thy sorrow, where thy body died;
> Thy friends thy want; the world thy virtues' fame.

Denn auch Raleigh war Dichter, wie er Redner und Geschichtsforscher war. „Wir stellen uns ihn vor," sagt Macaulay treffend, „bald die Garde der Königin musternd, bald auf der Jagd nach einer spanischen Galeone, bald den Mitgliedern der Landpartei im Unterhause antwortend, bald einer von den Ehrendamen Ihrer Gnaden eines seiner süßen Liebeslieder allzu nah ins Ohr flüsternd, und bald darauf über dem Talmud grübelnd oder eine Stelle bei Polybius mit einer Stelle aus Livius Geschichte vergleichend."*)

Und Shakespeare hatte gesehen, wie der junge Robert Devereux, Graf von Essex, der 1577, erst zehn Jahre alt, bei Hofe Aufsehen erregt hatte, weil er in Gegenwart der Königin den Hut aufbehielt und ihre Bitte um einen Kuß abschlägig beantwortete, achtzehn Jahre alt sich unter Leicester in den Niederlanden als Kavalleriegeneral bekannt machte und zwanzig Jahre alt Raleigh aus Elisabeths höchster Gunst verdrängte. Er spielte Karten oder andre Spiele

*) Macaulay: Essays. Burleigh and his Times.

it ihr „bis des Morgens die Vögel ihren Gesang anstimmten.“ ie schloß sich am Tage mit ihm ein, während der venetianische nd der französische Gesandte, die schon zu Zeiten Leicesters, des tiefvaters, vor einer verschlossenen Tür hatten warten müssen, m Vorzimmer darüber spaßten, ob ein derartiges Warten am ichtigsten mit tener la mula oder tenir la chandelle zu ezeichnen sei. Und Essex verlangte, Raleigh sollte seiner jungen rgebenheit zum Opfer gebracht werden. Als Häuptling der Garde mußte Raleigh in seiner gelbbraun- und orangefarbigen Uniform mit gezogenem Säbel an der Tür stehen, während der schöne Jüngling der vierundfünfzigjährigen Königin Dinge zuflüsterte, bei denen ihr das Herz höher schlug. Er machte Raleigh schlecht, wann er nur konnte. Sie antwortete ihm, er habe keinen Grund, auf einen solchen Mann herabzusehen. Aber Essex fragte sie, wie er selbst schreibt, „ob es ihm eine Freude sein könnte, sich dem Dienste einer Herrscherin zu widmen, die in beständiger Furcht vor einem solchen Manne lebe“ und, fügt er hinzu, „ich glaube, daß er, der an der Türe stand, meine schlimmsten Äußerungen sehr wohl hören konnte.“

So übereilt handelte Essex auch fernerhin; aber schnell entfaltete er die großen Tugenden, die sein erstes Auftreten nicht ahnen ließ, und als ihn Shakespeare, vermutlich im Jahre 1590, kennen lernte, war er ein im höchsten Grade herzgewinnender Herr. Selbst Poet, verstand er den Sommernachtstraum und dessen Dichter zu würdigen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare schon damals in dem dreiundzwanzigjährigen Lord einen Beschützer gefunden und später durch ihn die Bekanntschaft seines sechs Jahre jüngeren Verwandten Southampton gemacht. Essex hatte sich schon damals als Krieger ausgezeichnet. Im Mai 1589 war er allen Engländern voran an der portugiesischen Küste ans Land gewatet, und vor Lissabon hatte er seiner Herrscherin zu Ehren jeden der spanischen Garnison, den es gelüste, zum Zweikampf herausfordern lassen. Im Juli 1591 führte er Heinrich von Navarra ein Hilfskorps von 4000 Mann zu; er teilte alle Strapazen mit dem Heere, forderte bei der Belagerung von Rouen den Anführer der feindlichen Truppen zum Zweikampf heraus und verscherzte dann durch seine Unfähigkeit alle Früchte des Feldzuges. Sein Heer schmolz beinahe zu nichts zusammen.

In den nun folgenden Jahren, die er daheim verbrachte, ist Shakespeare ihm wahrscheinlich näher getreten und hat von seinem ritterlichen Wesen, seinem Mut und seinen Fähigkeiten, seinem Sinn für Dichtkunst und Wissenschaft, seiner Beschützerhaltung geistreichen Männern wie Francis Bacon und andern gegenüber einen tiefen Eindruck erhalten. Mit größerm Interesse als dem allgemein patriotischen mag er denn auch 1596 den Zug der englischen Flotte nach Cadiz verfolgt haben, wo die beiden alten Gegner, Raleigh und Essex, Schulter an Schulter kämpfen sollten. Raleigh gewann hier den glänzenden Seesieg über die Riesenschiffe der spanischen Flotte, die, bis auf zwei, die erobert wurden, in Flammen aufgingen, während Essex am folgenden Tage, da Raleigh wegen einer tiefen Wunde am Beine kampfunfähig war, an der Spitze der Truppen die Stadt Cadiz stürmte, eroberte und plünderte. In seinem Bericht an Elisabeth pries Raleigh Essex wegen dieser Tat, sein Name war als der volkstümlichste Name des Landes auf aller Lippen, ja in der St. Paulskirche wurden von der Kanzel herab Lobreden auf ihn gehalten.

Eine große Zeit war es. Englands Weltmacht wurde auf Kosten des geschlagenen und gedemütigten Spaniens begründet; Englands Welthandel und Industrie blühten plötzlich empor. Vor Elisabeths Thronbesteigung war Antwerpen der Mittelpunkt des Handels gewesen; unter ihrer Regierung eroberte London den Vorrang. 1571 wurde die Börse in London eröffnet; zwanzig Jahre später hatten die Kaufleute Englands sich über die ganze Erde den Handel erkämpft, der früher ein Vorrecht der Hansestädte gewesen war. Die kleinen Londoner Burschen lagen an der Themse und lauschten den Erzählungen der Seeleute, die um das Vorgebirge der guten Hoffnung nach Hindostan gesegelt waren. Und in den Wirtshäusern saßen braune, narbige, bärtige Männer, die das Weltmeer befahren, auf den Bermudasinseln gewohnt und Neger und rote Indianer und große Affen mit nach Hause gebracht hatten, und sie erzählten von dem Goldlande Eldorado, von wirklichen und phantastischen Gefahren in fernen Weltteilen.

Der friedliche Aufschwung von Handel und Gewerbe hatte völlig gleichzeitig mit dem nationalen und kriegerischen Aufschwung stattgefunden. Und ganz in demselben Fluge stieg Englands wissenschaftliche und dichterische Kultur. Während die Schiffsführer von

Küſten unbekannter Länder Nachrichten heimbrachten, hatten Gelehrten griechiſche und römiſche Schriftſteller entdeckt, von ien bisher niemand etwas gehört hatte; und während ſie dieſe eſen und überſetzten, hatten Schöngeiſter italieniſche und ſpaniſche chter, Vorbilder an Erfindungsgabe und Feinheit, ans Licht ogen und gedeutet. Die vorher kleine Welt war plötzlich groß worden; der vor kurzem enge Horizont hatte ſich auf einmal weitert, und alle Gemüter waren von der Hoffnung auf kommende eiten erfüllt.

Eine Frühlingszeit war es geweſen, und eine Frühlings-immung hatte ſich in den Liedern der vielen Dichter Luft gemacht. n unſern Tagen, wo die engliſche Sprache von hundert Millionen Menſchen geleſen wird, ſind Englands Dichter ſchnell gezählt. amals hatte das Land ungefähr dreihundert lyriſche und drama-iſche Dichter, die mit ſtarkem Schaffenstrieb für ein leſendes ublikum ſchrieben, das nicht größer war, als heutzutage das ämiſche; denn von den fünf Millionen der Bevölkerung konnten ier nicht leſen. Aber die Fähigkeit, Verſe zu ſchreiben, war ei den damaligen engliſchen Männern ebenſo verbreitet wie bei en deutſchen Damen von heute die Fähigkeit Klavier zu ſpielen. Tatkraft und Dichterberuf ſchloſſen einander nicht aus.

Doch die Zeit der Blüte war kurz, wie alle Blütezeiten es ſind.

II.

Schon jetzt um das Jahr 1600 war die öffentliche Stimmung eine andre.

Auch Eliſabeth war nicht mehr dieſelbe. Starke Schatten-ſeiten hatte ihr Weſen immer gehabt, doch waren ſie nicht ſo offenbar zutage getreten unter dem Glanze, den die Fortſchritte des Reiches, ausgezeichnete Männer ihrer Umgebung, bedeutungs-volle Handlungen und glückliche Begebenheiten um ihre Perſon verbreiteten. Jetzt war es anders.

Eitel bis aufs äußerſte war ſie ſtets geweſen; aber ihr Kokettieren mit ihrer Jugend und Schönheit erreichte nach ihrem ſechzigſten Jahre ſeinen Gipfel. Wir haben geſehen, daß Raleigh, als ſie ſechzig Jahre alt war, aus ſeinem Gefängnis einen für

ihre Augen bestimmten Brief an Sir Robert Cecil sandte, in dem er, um ihre Gnade wieder zu gewinnen, sie mit Venus und Diana verglich. Als sie siebenundsechzig Jahre war, schrieb die Schwester des Essex in einer Bittschrift um das Leben ihres Bruders von dessen liebender Verehrung für „ihre Reize", die eine so harte Strafe nicht verdiene, und von ihren „vorzüglichen Reizen und Vollkommenheiten", die mehr Mitleid fühlen sollten. In demselben Jahre tanzte die Königin maskiert auf Lord Herberts Hochzeit, und sie erwartete stets die Aufmerksamkeit, daß man über ihr jugendliches Aussehen in Erstaunen geriet.

Als sie achtundsechzig Jahre alt war, schrieb Lord Montjoy an sie über ihre schönen Augen und erbat sich die Erlaubnis, „seine Blicke an dem einzigen teuren Gegenstande zu sättigen, nach dem sie Verlangen trügen." Wer irgend welche Aussicht haben wollte, ihre Gnade zu erwerben, wiederzuerlangen oder zu bewahren, der mußte sich dieser Sprache befleißigen. 1601 schrieb der einundzwanzigjährige Lord Pembroke, um die Erlaubnis zu erhalten, sich der Königin wieder nähern zu dürfen, an Cecil (das heißt an die achtundsechzigjährige Elisabeth) von der, deren „unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne seiner kleinen Welt sei."

Wenn in diesen Jahren Sir Roger Aston Briefe des Königs James von Schottland an Elisabeth zu überbringen hatte, so wurde ihm nicht gestattet, diese gleich zu überreichen; er wurde vielmehr in einen Vorsaal geführt, von wo er durch die zurückgezogenen Portieren die Königin zur Musik einer kleinen Geige allein tanzen sah — damit er seinem Herrn erzählen könne, wie jugendlich sie noch sei und wie wenig Aussicht er habe, bald in den Besitz der Krone zu gelangen.*) Es nimmt daher nicht Wunder, daß sie vor Entrüstung in Wut geriet, als Bischof Rudd schon im Jahre 1596 Kohélets Verse von den Widerwärtigkeiten des Alters mit einer unzweifelhaften Hindeutung auf sie in einer Predigt anwendete.

Sie verlangte unabläßige Schmeicheleien und unverzüglichen Gehorsam. Sie kannte in ihrer Herrschsucht keine größere Freude,

*) Arthur Weldon: The Court and Character of King James 1650, S. 5.

ls einen ihrer Günſtlinge, der irgend einen Plan ihr gegenüber erteidigt hatte, zu ihrer Meinung übergehen zu ſehen. Leiceſter atte dieſes Mittel angewendet, um ſich in ihrer Gunſt zu befeſtigen, nd hinterließ es ſeinen Nachfolgern als Erbe. In ihrer eiteln Luſt, tagtäglich ihre Allmacht zu empfinden, ſäte ſie Uneinigkeit unter ihre Höflinge, begünſtigte bald die eine, bald die andre Gruppe, ſah mit innerer Befriedigung, daß dieſe ſich in Parteien teilten. Während ihrer ſpätern Lebensjahre war ihr Hof einer der verderbteſten der Welt. Die Mittel, ſich geltend zu machen, waren, wie es in Roger Aſhams Verſen heißt, Betrug, Lüge, Schmeichelei und Heuchelei:

Cog, lie, flatter and face,
Four ways in Court to win men grace.

Die Anhänger von Cecil und von Eſſex bildeten zwei feindliche Parteien. Wurde ein Mann von einem dieſer beiden großen Herren geſchützt, ſo wurde er, mochten ſeine Verdienſte noch ſo groß ſein, von der andern Partei mit allen Mitteln bekämpft.

In gewiſſen Richtungen hatte Eliſabeth in ihrem ſpäteren Lebensalter als Königin doch Fortſchritte gemacht. Sie hatte einen ſo ſchwachen Glauben an ihr Land und deſſen Streitkraft gehegt, daß ſie in ihrem Geize den Krieg gegen Spanien gar nicht vorbereitet, ſondern ihre tapferen Seeleute ohne geziemende Ausrüſtung gelaſſen hatte; nach dem Siege über die ſpaniſche Armada verwendete ſie, ohne zu geizen, ihre Schatzkammer für den Krieg, der ſie überleben und deſſen Ende erſt das nächſte Jahrhundert erblicken ſollte. Aber der Krieg hatte Eliſabeth gezwungen, in dem innern Religionsſtreite Partei zu ergreifen; ſie war das Haupt der Kirche; ſie betrachtete die kirchlichen Angelegenheiten als ihrem perſönlichen Ermeſſen untergeben und duldete, ſoweit es an ihr lag, niemals eine Religionsdebatte im Unterhauſe. Sie und ihr Zeitgenoſſe Heinrich IV. von Frankreich waren innerlich in religiöſer Beziehung ganz gleichgiltig, ſie hatten einen gewiſſen allgemeinen Gottesglauben und hielten alle Dogmen für Hirngeſpinſte, jeden Ritus für gleich gut und gleich ſchlecht. Sie betrachteten den Religionsunterſchied ausſchließlich vom politiſchen Standpunkte. Er wurde ſchließlich Katholik und ſicherte ſeinen früheren Kampfgenoſſen Glaubensfreiheit; ſie war notgedrungen Proteſtantin; aber in Eng-

land war Glaubensfreiheit eine unbekannte Lehre; es war gesetzlich bestimmt, daß jeder Untertan sich zur Staatsreligion bekennen müßte.

Eigenmächtig, wie Elisabeth ihrem innersten Wesen nach war, hatte sie einen starken Hang zum Katholizismus. Ihre Lebensstellung hatte sie in einen Gegensatz zur päpstlichen Gewalt gebracht; aber sie liebte es, sich den Gesandten fremder Länder gegenüber in allen Punkten als Katholikin zu bezeichnen, ausgenommen in der Unterwerfung unter den Papst. Sie machte keinen Hehl aus ihrer Geringschätzung des Protestantismus, dessen Haupt sie war, und dessen Beistand sie keinen Augenblick entbehren konnte. Sie empfand es als eine Demütigung, für eine Gesinnungsgenossin französischer, schottischer oder niederländischer Ketzer zu gelten. Sie sah auf die anglikanischen Bischöfe, die sie selbst ernannt hatte, herab, und weltlich, wie sie waren, verdienten sie ihre Verachtung. Weit mehr verabscheute sie jedoch alles Sektenwesen innerhalb ihrer Kirche, vor allen Dingen den Puritanismus, und wenn sie sich in der ersten Zeit ihrer Regierung nicht auf eine Verfolgung der Neuerer einließ, so beruhte das ausschließlich darauf, daß sie deren Unterstützung noch nicht entbehren konnte. Als sie aber fest auf ihrem Throne saß, verfocht sie trotz hartnäckigen Widerstandes seitens des Parlamentes in allen zur Kirchenpolitik gehörigen Sachen die richterliche Entscheidung ihrer Bischöfe und ließ wegen freimütiger, aber durchaus unschuldiger Äußerungen über das Verhältnis der Staatsgewalt zur Religion puritanische Schriftsteller zum Tode oder zu lebenslänglichem Kerker verurteilen.

Ihre Größe hatte auf dem richtigen Urteil beruht, das sie bei der Wahl ihrer Ratgeber und Befehlshaber an den Tag legte. Aber die vorzüglichsten der Männer, die ihrem Throne Glanz verliehen hatten, starben im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts dahin, einer nach dem andern. Walsingham, der Staatsmann, der seiner Königin so große Dienste geleistet und bei der letzten Verschwörung, die das Todesurteil der Maria Stuart herbeiführte, ihr das Leben gerettet hatte, einer ihrer uneigennützigsten Diener, dem sie mit schwarzem Undank lohnte, starb zuerst; dann verlor sie hervorragende Männer ihres Rates wie Lord Hunsdon und Sir Francis Knowles, danach Lord Burghley, Englands eigent-

lichen Regenten während ihrer Regierungszeit, und schließlich Francis Drake, den großen Seehelden aus dem Kriege gegen Spanien. Sie fühlte sich einsam und verlassen. Sie hatte keine Freude mehr an der Machtstellung, zu der England sich unter ihrer Regierung emporgeschwungen hatte. Was sie auch tun mochte, es zu verhehlen, sie begann die Last des Alters zu fühlen und zu merken, wie wenig wirkliche Anhängigkeit die Männer für sie hegten, die immer noch die Haltung von Anbetern beibehielten. Sie war die letzte ihres Stammes, und der Gedanke an ihren Nachfolger war ihr so unerträglich, daß sie erst auf ihrem Sterbebette sich entschloß, die endgiltige Bestimmung zu treffen, wen sie dazu ausersehen habe. Aber es nützte ihr nichts; sie wußte sehr wohl, daß ihre Minister und Höflinge während ihrer letzten Lebensjahre fortwährend heimliche Beziehungen zu James von Schottland unterhielten. Mit einem Ausruf des Entzückens über ihr frisches Aussehen warfen sie sich vor ihr in den Staub, wenn sie vorbeiging, erhoben sich, bürsteten ihre Kleider ab und schrieben an James, die Königin würde es sicherlich nicht mehr lange machen, dazu sehe sie zu schlecht aus. Soweit es in ihrer Macht stand, taten sie alles, um ihre schottischen Verbindungen vor der Königin zu verbergen; allein sie ahnte, was hinter ihrem Rücken vorging, wenn auch nicht, in welchem Umfang es stattfand, noch welche Männer aus ihrer vertrautesten Umgebung mit Hintansetzung aller Rücksichten sich die Gunst des Schotten zu sichern suchten. Sie traute z. B. Robert Cecil das Doppelspiel nicht zu, das er zu derselben Zeit trieb, als er das Seine tat, um Essex bis zum Äußersten zu bringen und ihn wegen eines Ungehorsams zu vernichten, der in den Augen der Königin kaum empörender war als sein eigenes verstohlenes Unterfangen. Aber sie fühlte sich vereinsamt inmitten einer Umgebung, die ungeduldig der neuen Zeit entgegenharrte, die nach ihrem Tode anbrechen sollte; es wurde ihr klar, daß die Männer, die sie mit Schmeicheleien überhäuften, sie nie ihrer selbst wegen geliebt hatten, und es erbitterte sie, daß man sie nicht einmal mehr zu fürchten schien.

In dieser Verstimmung ließ sie ihren tyrannischen Gelüsten freieren Lauf als ehedem und wurde immer weniger zur Nachsicht und Gnade gegen die geneigt, die ihr einmal lieb gewesen waren, sich aber gegen sie vergangen hatten.

Sie hatte es ihren Günstlingen immer sehr übel genommen, wenn sie sich verehelichen wollten; und stets hatten sie sich heimlich vermählen müssen, ohne deswegen jedoch ihrem Zorne zu entgehen; nun erstreckte sich ihre Despotie soweit, daß sie auch über die ehelichen Verbindungen der Hofleute verfügen wollte, die sich niemals ihrer Gunst erfreut hatten.

Keines der am Schlusse des alten und zu Anfang des neuen Jahrhunderts eingetroffenen Ereignisse ist Shakespeare wohl so sehr zu Herzen gegangen, wie das harte Schicksal, das seinen vornehmen und hochgeschätzten Beschützer Southampton ereilte. Dieser war in Fräulein Elisabeth Vernon, die Base des Lord Essex, verliebt. Die Königin verbot ihm, sie zu heiraten; er aber wollte seiner Braut nicht entsagen. Er hatte ein trotziges Gemüt und ein heftiges Temperament. So jung er war, hatte er auf der von seinem Freunde Essex befehligten Expedition ein spanisches Kriegsschiff durch Enterung genommen; als er einst mit Raleigh und einem anderen Hofmanne auf dem königlichen Schlosse Primero spielend laut lachte und lärmte, hatte er die Aufforderung des Chefs der Leibwache Ambrose Willoughby, sich ruhig zu verhalten, da die Königin zeitig zu Bett gegangen sei, damit beantwortet, daß er diesen hohen Offizier ins Gesicht geschlagen und sich darauf in einen förmlichen Faustkampf mit ihm eingelassen hatte. Wenig fügsam, wie er war, verheiratete er sich denn auch in aller Stille trotz des Verbotes (im August 1598). Elisabeth ließ ihn zur Strafe die Flitterwochen im Tower verbringen und war von da an nicht gut auf ihn zu sprechen.

Sein nahes Verhältnis zu Essex ließ den Zorn der Königin aufs neue aufflammen. Da Essex 1599 als Heerführer in Irland Southampton zu seinem general of horse ernannt hatte, verlangte die Königin, ausschließlich aus Erbitterung über Southamptons eigenmächtige Heirat, seine Entlassung und zwang Essex nachzugeben.

Man muß sich unter anderm diese Haltung der Königin dem ersten Gönner Shakespeares gegenüber vor Augen halten, um die offenbare Kühle seiner Empfindungen für Elisabeth zu verstehen, die sich z. B. dadurch zu erkennen gab, daß er beim Tode der Königin nicht in die Trauergesänge der anderen englischen Dichter einstimmte, ja trotz Chettles ausdrücklicher Aufforderung keine Zei-

u ihrem Preiſe ſchrieb.*) Er hat ſie ungefähr mit denſelben Augen betrachtet, wie in unſern Tagen der ausgezeichnete engliſche Geſchichtsſchreiber Froude.

Froude gibt zu, daß ſie eine tapfere Seele war, die ſich trotz wiederholter Mordverſuche nie erſchrecken noch aus Beſorgnis für ihr Leben von irgend einem Unternehmen abbringen ließ; er räumt ein, daß ſie arbeitſam und ſparſam war. „Aber," fügt er hinzu, „ihre Eitelkeit war ebenſo unerſättlich wie alltäglich. Ihre ganze Natur war durch und durch gekünſtelt. Ausgenommen die Fälle, wo ſie geradezu log, war es Eliſabeth unmöglich, natürlich zu ſein. Ihre Briefe und Reden waren ſo phantaſtiſch wie ihre Kleidung, und ihre Denkweiſe war ebenſo geſchraubt wie ihre Politik. Sogar in ihren Gebeten war ſie unnatürlich, und ſie trieb ihre Affektation ſoweit, daß ſie damit vor dem Angeſicht des Allmächtigen erſchien... Ehrenverpflichtungen vergaß ſie nicht nur in vereinzelten Fällen, ſondern ſie ſchien nicht einmal zu begreifen, was Ehre heiße.**)

Zu dem Zeitpunkt in Shakeſpeares Leben, den wir nun erreicht haben, trat die Begebenheit ein, die von allen äußeren Ereigniſſen jener Zeit den tiefſten Eindruck auf ſeine Gemütsſtimmung gemacht zu haben ſcheint: der unglückliche Empörungsverſuch von Eſſex und Southampton, das Todesurteil gegen dieſen und des letzteren Verurteilung zu lebenslänglichem Gefängnis.

III.

Zum richtigen Verſtändnis dieſer Begebenheiten iſt ein kurzer Rückblick vonnöten.

Wir haben geſehen, wie Eſſex im Jahre 1587 Raleigh aus der Gunſt der Königin verdrängte. Vom erſten Augenblick an vereinigte er den einſchmeichelnden Ton des Anbeters mit der überlegenen Haltung des bevorzugten Günſtlings, die der Königin

*) Nor doth the silver tongued Melicert
Drop from his honied muse one sable teare
To mourne her death that graced his desert,
And to his laies opend her Royall eare.
Shepheard, remember our Elizabeth,
And sing her Rape, done by that Tarquin, Death.

**) Froude: History of England. Vol. XII, Conclusion.

neu war, und die ihr augenscheinlich lange Zeit hindurch weit mehr imponierte als sie erzürnte.

Hier ein Beispiel aus der allerersten Zeit ihres Verhältnisses. Die Schwester von Essex, Penelope, war gegen ihren Willen mit Lord Rich verheiratet worden; Sir Philip Sidney hatte sie geliebt und unter erdichtetem Namen als seine Stella verherrlicht; es war ein öffentliches Geheimnis, daß seine Liebe Erwiderung gefunden hatte. Die jungfräuliche Königin, die immer streng über der sittlichen Reinheit ihrer Umgebung wachte, fühlte sich im Jahre 1587 durch die Anwesenheit der Lady Rich im Hause des Grafen von Warwick, das sie, von Essex begleitet, besuchte, ernsthaft verletzt und forderte, die Dame solle das Schloß verlassen. Essex, der behauptete, daß die Königin seiner Schwester und ihm nur Raleigh zu Gefallen diese Kränkung zufüge, reiste gegen Mitternacht mit Lady Rich ab. Er wollte gleich nachher nach den Niederlanden segeln und ins Feld ziehen, aber die Königin, die ihn nicht entbehren konnte, ließ ihn zurückholen.

So wurde er auch wider seinen Willen in der Nähe der Königin zurückgehalten, als die Armada drohte. Auch 1589 hätte er nicht am Kriege teilnehmen können, wäre er nicht heimlich aus England entflohen, unter Zurücklassung eines Briefes an die Königin und den Rat that he would return alive at no ones bidding. Er mußte jedoch, nachdem er sich vor Lissabon ausgezeichnet hatte, zurückkehren, weil ein zorniger Brief von Elisabeth seine Rückkehr forderte. Dann versöhnten sie sich wieder. Doch die praktische Königin drängte ihn gleich nachher wegen Rückzahlung von dreitausend Pfund, die sie ihm geliehen hatte, so daß er sein Gut Keyston verkaufen mußte. Dagegen erhielt er the farm of sweet wines, ein sehr einträgliches Monopol, dessen Einziehung viele Jahre nachher sein Mißvergnügen überschäumen machte.

Wir haben gesehen, welche Erbitterung seine 1590 heimlich geschlossene Ehe bei der Königin erregte, die sofort ihren Zorn an seiner Braut ausließ. Bald war er jedoch wieder in Gnaden aufgenommen, und mitten in seiner Beteiligung am französischen Feldzuge ließ Elisabeth ihn im Jahre 1591 für eine Woche, diemit allerlei Festlichkeiten verbracht wurde, nach England zurückrufen; sie weinte bei seiner Abreise und gab ihm den Befehl, seine Person ja keiner Gefahr auszusetzen, um den er sich wenig kümmerte.

Während der vier Jahre, die Essex hierauf, mit ehrgeizigen änen beschäftigt, in England verlebte, kam er darüber ins reine, ß Burghleys Sohn, Sir Robert Cecil, das Haupthindernis ner Beförderung sei. Bald schlossen sich daher alle die an sex an, die Cecil und sein Geschlecht aus irgend einem Grunde ßten. Und so geschah es, daß Francis Bacon, Cecils Vetter, r zuerst den Vater, dann den Sohn vergeblich um einträgliche mter angefleht hatte, ein naher persönlicher Anhänger Essex urde. Einer der Parteien mußte man sich ja anschließen, falls an emporkommen wollte. In den Jahren 1593 und 1594 sehen ir denn auch, wie Essex Elisabeth immer wieder um Ämter für acon angeht, gegen dessen Gründlichkeit die Königin ein gewisses Mißtrauen hegte. Außerdem trug sie es ihm nach, daß er im arlamente unvorsichtig gegen einen Regierungsvorschlag gesprochen atte. Essex erhielt daher zu seinem größten Ärger und Verdruß uf alle seine Gesuche abschlägigen Bescheid. Um seinen Protégé haflos zu halten, schenkte er ihm Ländereien im Werte von icht weniger als 1800 Pfund: das nämlich war der Preis, um en Bacon das Terrain veräußerte; Essex veranschlagte es höher.*) Wie ersichtlich, war die Gabe beinahe doppelt so groß als die, ie Southampton unverbürgter Überlieferung nach Shakespeare eschenkt haben soll. (Siehe 1. Teil, S. 196.)

Von nun an erscheint Bacon als Essex aufmerksamer, wachamer Klient, während Essex es als eine Ehrensache betrachtet, Bacon jede Anerkennung, Beförderung und Begünstigung zu verchaffen. Bacon stellt seine Feder Essex immer wieder zur Verügung. Es gibt drei weitläufige Briefe von Essex an seinen ungen Vetter Lord Rutland aus dem Jahre 1596, die ihm vertändige Ratschläge erteilen, wie er sich benehmen solle, um aus einer bevorstehenden ersten Reise ins Ausland den größtmöglichen Nutzen zu ziehen. In diesen Briefen erkennt man an vielen Stellen Bacons Gedanken, an einigen seinen Stil, da sich in seinen Schriften beinahe gleichlautende Parallelen vorfinden. Soweit man es beurteilen kann, hat Bacon hier, wie später öfters, Essex die Idee und einen ersten Entwurf zu dem Schriftstücke gegeben. Er, der wohl wußte, daß die Verstimmtheiten der Königin gegen

*) James Spedding: Letters and life of Francis Bacon I, 371.

Essex in dessen Hang zu kriegerischem Ruhme und der dadurch gewonnenen Volksgunst ihre Haupturſache hatten, und der sehr wohl bemerkte, daß Essex Gegner am Hofe der Königin seinen Ehrgeiz als ein beständiges Hindernis für den doch schließlich einmal mit Spanien abzuschließenden Frieden darstellten, er betrachtete es nämlich als vorteilhaft für seinen Gönner, daß dieser seine Liebe zu friedlichen Beschäftigungen, zur Erwerbung nützlicher Kenntnisse und unmilitärischer Vorzüge, einmal unzweideutig an den Tag lege, und zwar in Briefen, die man, obgleich sie für einen Privatmann bestimmt waren, doch immerhin Ihrer Majestät unterbreiten konnte.

Ungefähr gleichzeitig mit Francis Bacon schloß dessen Bruder Anthony Bacon sich innig (und viel treuer) an Essex an. Durch ihn kam der Lord mit allen ausländischen Höfen in Verbindung, ja er rivalisierte eine Zeitlang sogar mit dem englischen Ministerium des Äußeren an Kenntnis der europäischen Verhältnisse.

Der Eifer, den Essex seinerzeit entfaltet hatte, um die vermutete, aber aller Wahrscheinlichkeit nach erfundene Verschwörung des Arztes Roderigo Lopez gegen Elisabeth zu enthüllen (siehe oben 1. Teil, S. 149), erhob ihn besonders hoch in ihrer erneuten Gunst. Seine Heldentat bei Cadiz hätte diese Gunst noch steigern müssen, aber sein Gegner Robert Cecil hatte während seiner Abwesenheit an Macht gewonnen, und die habsüchtige Elisabeth klagte über die Geringfügigkeit der Beute (sie betrug 13000 Pfund), obwohl es Essex allein gewesen war, der darauf gedrungen hatte, den gewonnenen Vorteil zu verfolgen und die indische Flotte, die man entfliehen ließ, zu erobern; er war im Kriegsrat überstimmt worden.

Um diese neue Mißstimmung der Königin zu überwinden, schrieb Bacon, der sein Geschick als mit Lord Essex Schicksal verknüpft betrachtete, am 4. Oktober 1596 an diesen einen Brief voll guter Ratschläge über die Elisabeth gegenüber zu beobachtende Haltung, um vor allen Dingen ihre Meinung, daß er unbändigen Gemütes sei, zu widerlegen, Ratschläge, die Bacon mit seinem Höflingstemperament leichter befolgen konnte als der allzu freimütige Essex, der sich kaum einer demütigen Haltung befliſſen hatte, als seinem Munde auch schon wieder übermütige Worte entschlüpften.

Am Ende des Jahres 1596 wurde Bacons Gönner von dessen eigener Mutter, Lady Bacon, wegen zudringlichen Benehmens gegen eine der Hofdamen verklagt; er leugnete die Wahrheit der Beschuldigung, räumte aber ähnliche Vergehen (similar errors) ein.

Im Jahre 1597 unternahm Essex, der ein neues Kommando gewünscht hatte, mit zwanzig Schiffen und sechstausend Mann einen Zug nach den Azoren, der nicht zum wenigsten durch seine Unerfahrenheit und seine unglückliche Leitung vollständig mißlang. Bei seiner Rückkehr wurde ihm vonseiten der Königin ein kühler Empfang zuteil, besonders weil er gegen das Ende der Expedition seinen Mitanführer Raleigh übel behandelt hatte. Um die Königin zu besänftigen, sandte er ihr schmeichelhafte Briefe, wurde aber tödlich gekränkt durch die Ernennung des alten hochverdienten Howard zum Lord High Admiral. Als Sieger von Cadiz vermeinte er, allein dieser Auszeichnung würdig zu sein, durch die Howard Sitz und Stimme über Essex erhielt. Infolge seiner Klagen wurde er indes bald zum Earl Marshal von England ernannt und erhielt so wieder den Vorrang vor Howard; er bekam ein überaus kostbares Geschenk im Werte von 7000 Pfund und erwirkte zum ersten (und letzten) Male bei der Königin eine Audienz für seine Mutter, Lady Lettice, der die vor dreiundzwanzig Jahren mit Leicester vollzogene Ehe noch nicht verziehen war, obgleich sie schon 1589 im Alter von neunundvierzig Jahren ihren dritten Mann Sir Christopher Blount geheiratet hatte.

Der von Essex mit der Königin und dem Hofe geschlossene Friede war jedoch nur von kurzer Dauer. Im Jahre 1598 wurde er angeklagt, gleichzeitig zu vier Hofdamen (Elisabeth Southwell, Elisabeth Brydges, Mrs. Russell, Lady Mary Howard) vertraute Beziehungen zu unterhalten, und die Anklage scheint begründet gewesen zu sein. Zu derselben Zeit entstanden heftige Zwistigkeiten darüber, ob man versuchen solle, den Krieg mit Spanien zu beendigen oder nicht. In Übereinstimmung mit Essex Wünschen wurde die Fortsetzung des Krieges beschlossen; um jedoch darzutun, daß er keineswegs um jeden Preis Krieg wolle, verfaßte er zu diesem Zeitpunkte die erst 1602 erschienene kleine Schrift: An Apology of the Earle of Essex, against those which jealously and maliciously tax him to be the hinderer of the peace and quiet of his country.

In Bacons Schriften aus demſelben Jahre iſt ein ergötzlicher Zug vom Geburtsfeſte der Königin aufbewahrt worden, der Eſſex Sucht verrät, Raleigh zu hänſeln. An dieſem Tage war es üblich, daß die vornehmſten Kavaliere des Hofes Ihrer Majeſtät zu Ehren ein Turnier veranſtalteten, und nach alter Sitte mußten die Ritter dabei verkleidet erſcheinen. Man wußte indeſſen, daß Sir Walter Raleigh in ſeiner eigenen gelbbraunen und orangefarbigen mit ſchwarzer Schafwolle verbrämten Uniform auftreten würde. Um ihn zu ärgern, kam Eſſex nun mit einer Garde von zweitauſend Reiſigen, ſämtlich in gelbbraunen und orangefarbigen, mit ſchwarzem Pelzwerk beſetzten Anzügen, vor die Schranken geritten, ſo daß Raleigh und ſeine Leute nur eine unbedeutende Abteilung des großen Gefolges von Eſſex zu ſein ſchienen.

Schon im Juni oder Juli 1598 kam es abermals zu einer Szene zwiſchen Eſſex und der Königin, einer Szene, ſo unheimlich und burlesk, wie ſie bisher noch nicht zwiſchen ihnen vorgekommen war. Die Veranlaſſung war geringfügig: die Wahl eines Beamten, der nach Irland geſendet werden ſollte. Eſſex war gewohnt, ſich Eliſabeth gegenüber alles zu erlauben; bei dieſer Gelegenheit oder etwas ſpäter ſagte er, wie Raleigh berichtet, zur Königin, ihre Handlungsweiſe ſei ebenſo krumm wie ihr Knochengerippe (that her conditions were as crooked as her carcass). Tatſache iſt es, daß er ihr bei dieſer Gelegenheit mit einem verächtlichen Ausdruck den Rücken kehrte. Sie antwortete ihm mit einer Ohrfeige und einem zornigen go and be hanged. Er legte die Hand auf den Griff ſeines Schwertes, erklärte, daß er einen ſolchen Schimpf nicht einmal von Heinrich VIII. geduldet hätte, und blieb dem Hofe monatelang fern.

Erſt im Oktober erlangte Eſſex Verzeihung, doch keine herzliche oder auch nur aufrichtig gemeinte. Aber gegenüber der Notwendigkeit, die Empörung in Irland zu dämpfen, mußten alle kleinlichen Zerwürfniſſe der Vergeſſenheit übergeben werden. O'Neil, Graf von Tyrone, hatte wie öfters ſchon ein Heer geſammelt, und die ganze Inſel war in Aufruhr. Die öffentliche Meinung bezeichnete — übrigens mit Unrecht — Eſſex als den einzigen Mann, der den iriſchen Aufſtand bewältigen könne. Er trug jedoch große Bedenken, den Auftrag anzunehmen. Für jeden Hofmann, beſonders aber für einen Parteihäuptling am Hofe, war es von größter

Wichtigkeit, ſich nicht mehr als unbedingt nötig den Blicken der Königin zu entziehen. Immer mußte er befürchten, daß die Feinde von der Gegenpartei ſeine Abweſenheit benutzen würden, ihn bei der allmächtigen Herrſcherin derart anzuſchwärzen, daß er ſich nie wieder zu erheben vermöchte. Eliſabeth war zu dieſem Zeitpunkte wie ſpäterhin Ludwig XIV. von Frankreich Regent und Verfaſſung in einer Perſon. Ihr Zorn war Untergang, ihre Gnade die einzige Wohlfahrtsquelle. Daher war Eſſex ſorgſam darauf bedacht, ſich die Erlaubnis zu ſichern, jederzeit von ſeinem Poſten zurückzukehren und der Königin Rechenſchaft abzulegen; und deshalb ſprengte er, als ihm im folgenden Jahre dieſe Rückkehr verweigert wurde, alle Feſſeln und übertrat das Verbot. Er wußte ſich verloren, wenn er nicht eine perſönliche Unterredung mit Eliſabeth erlangen konnte.

Im März 1599 wurde Eſſex an die Spitze der engliſchen Truppen geſtellt; er ſollte die Empörung unterdrücken und Tyrone nur, wenn er ſich ehrlich unterwerfen wolle, das Leben ſchenken. Aber ſtatt ſeinem Auftrage gemäß die Empörung in ihrer feſten Burg, nämlich in Ulſter, anzugreifen, blieb Eſſex lange untätig und zog dann nach Munſter. Einer ſeiner Befehlshaber, Sir Henry Harrington, erlitt durch eigene Untüchtigkeit und durch die Feigheit ſeiner Offiziere und Soldaten eine ſchmähliche Niederlage. Er wurde in Dublin vor ein Kriegsgericht geſtellt, und er ſelbſt ſowie jeder zehnte Mann von ſeinen Soldaten wurden erſchoſſen. Der Sommer verging, und mit ihm ſchwanden die ſechzehntauſend Mann, mit denen Eſſex nach Irland gekommen war, durch Krankheit oder Ausreißen bis auf viertauſend zuſammen. Unter dieſen Umſtänden verſchob Eſſex den Marſch nach Ulſter aufs neue, weshalb die Königin, die äußerſt mißvergnügt war, ihm ausdrücklich verbot, ohne ihre Erlaubnis von Irland zurückzukehren.

Als er endlich Anfang September 1600 mit ſeinem zuſammengeſchmolzenen Heere Tyrones friſche Truppen erreichte, die in einer ſtarken Stellung die Ankunft der Engländer erwarteten, gab er ſeinen Angriffsplan auf, ließ Tyrone um eine Zuſammenkunft erſuchen und hatte am 6. September eine halbſtündige Unterredung mit ihm. Kraft einer Abmachung, die er nach eigener ſpäterer Ausſage ſeinem Tyrone gegebenen Verſprechen gemäß nicht ſchriftlich aufſetzen durfte, damit ſie nicht in die Hände der Spanier geraten

und so gegen diesen benutzt werden könnte, schloß Essex nun mit dem Rebellenhäuptling einen vierzehnwöchentlichen, von sechs zu sechs Wochen bis zum 1. Mai zu erneuernden Waffenstillstand.

Das entsprach wahrlich nicht den Erwartungen, die Elisabeth an den so viel verheißenden irischen Feldzug geknüpft hatte, und es kann nicht Wunder nehmen, daß ihr Zorn tief und heftig war. Kaum hatte sie von dem Geschehenen Nachricht erhalten, als sie den Abschluß irgend einer Übereinkunft verbot.

Von der Überzeugung geleitet, daß seine Feinde nun ganz das Ohr der Königin hätten, suchte Essex seine Sicherheit in einem neuen Ungehorsam gegen Elisabeths bestimmtes Gebot. Mit einem Gefolge von nur sechs Personen, die in der späteren Anklage zu einer Schar von zweihundert auserlesenen Männern wurden, segelte er nach England, um sich zu rechtfertigen, ritt ohne Aufenthalt nach Schloß Nonsuch, wo Elisabeth sich aufhielt, ließ sich alle Türen öffnen und warf sich in seinen beschmutzten und staubigen Reisekleidern der Königin zu Füßen, die er am 28. September morgens zehn Uhr mit aufgelöstem Haar in ihrem Schlafgemach überraschte.

Welche Macht seine Persönlichkeit noch immer auf Elisabeth ausübte, geht daraus hervor, daß sein Erscheinen sie im ersten Augenblicke freudig stimmte. Sobald er Toilette gemacht und sich umgekleidet hatte, erteilte sie ihm eine anderthalbstündige Audienz. So weit ließ sich alles gut an. Er speiste an der Tafel der Königin zu Mittag und erzählte von Irland, dem Lande und dem Volke. Aber gegen Abend erhielt er so lange, bis die Lords des Staatsrates mit ihm gesprochen hätten, Stubenarrest, der einige Tage später in Hausarrest, jedoch unter der Bewachung seines Freundes, des Lord Siegelbewahrers, verwandelt wurde.

Daß die Königin keineswegs ihre früheren zärtlichen Gefühle für Essex vergessen hatte, zeigte sich bei seiner nunmehrigen Erkrankung; sie sandte Mitte Dezember acht Ärzte, um seinen Zustand zu untersuchen; diese verzweifelten an seinem Aufkommen; dennoch erholte er sich.

Während sich sonach zu diesem Zeitpunkte für Essex alles recht dunkel anließ, waren natürlich zugleich seine nächsten Freunde in Ungnade gefallen. In einem Briefe von Rowland Whyte an Sir Robert Sydney (in Sydney Papers) aus dem Jahre 159

findet sich folgender bezeichnende Zug: „My Lord Southampton und Lord Rutland erscheinen nicht bei Hofe; sie verbringen ihre Zeit in London, indem sie tagaus, tagein die Theater besuchen." Wie Southampton eine Base von Essex geheiratet hatte, so Rutland eine Tochter der Lady Essex aus deren erster Ehe mit Philip Sidney. Beide standen in Not und Tod ihrem hervorragenderen Verwandten zur Seite.

Am 5. Juni 1600 wurde Essex vor Gericht gestellt, und zwar aus gnädiger Rücksicht nicht vor das Sternkammergericht sondern vor einen eigenen aus vier Grafen, zwei Baronen und vier Richtern bestehenden Gerichtshof. Dieser trat in der Wohnung des Lord Siegelbewahrers in York House zusammen, und das große Publikum hatte keinen Zutritt zu seinen Sitzungen. Das gerichtliche Verfahren war hauptsächlich auf den Wunsch der Königin eingeleitet worden, gegenüber der öffentlichen Meinung, die Essex vergötterte und ihn ungerecht behandelt wähnte, seine Verhaftung zu rechtfertigen.

IV.

Die Anklage setzte Essex nicht allzu scharf zu, sie suchte noch keine landesverräterischen Ursachen für seine schlaffe Haltung in Irland, sondern hob nur seinen Ungehorsam gegen die Befehle der Königin und die unrühmliche und gefährliche Übereinkunft mit Tyrone hervor. Francis Bacon war an den Gerichtsverhandlungen nicht beteiligt worden; da er aber an die Königin schrieb und ihr seine Dienste bei dieser Gelegenheit anbot, so bekam er den untergeordneten Auftrag, Essex für die Indiskretion zur Rechenschaft zu ziehen, deren er sich durch die Annahme der in unpassenden Ausdrücken verfaßten Widmung einer Broschüre schuldig gemacht hatte, die ein gewisser Dr. Hayward geschrieben hatte. Bacon überschritt den ihm gegebenen Auftrag, indem er ausführlich bei einigen leidenschaftlichen Wendungen aus einem Briefe Essex an den Lord Siegelbewahrer verweilte, worin er das Herz der Königin verhärtet genannt und ihren fürstlichen Zorn mit einem Ungewitter verglichen hatte. Eine weniger um die Gnade der Königin besorgte Persönlichkeit hätte sich diese Aufgabe wegen seiner nahen Beziehungen zu Essex verbeten; Bacon kam darum ein, ja er ging weiter, als der Auftrag lautete, und es erscheint wenig glaubwürdig,

wenn er nachher in seiner Apology die Sachlage so darstellt, als habe ihn der Wunsch geleitet, Essex später bei der Königin nützlich sein zu können; doch hatte er offenbar noch nicht aufgehört, eine Versöhnung zwischen Elisabeth und Essex als den wahrscheinlichen Ausgang zu betrachten, und mag ja auch später in Privatunterredungen das Seine dazu beigetragen haben, die Königin versöhnlich zu stimmen.

Das vom Lord Siegelbewahrer verkündete Urteil war nicht streng; Essex sollte vorläufig seines Amtes entsetzt werden und als Gefangener in seinem eigenen Hause verbleiben „bis es Ihrer Majestät gefallen möchte, ihm sowohl diese Strafe wie alles übrige zu erlassen."

Bacon, der die Sache des Essex augenscheinlich noch nicht für unwiederbringlich verloren hielt, suchte ihn nun in einem vorsichtigen Briefe seine Haltung zu erklären und erhielt von dem edelmütigen Manne sofort eine Verzeihung, die er schwerlich verdiente. Bacon behauptete, daß ihm Essex Interessen nächst denen der Königin und des Vaterlandes nach wie vor am meisten am Herzen lägen, und verfaßte nun: zuerst einen sehr verständigen Brief, den Essex der Königin senden möchte, dann mit Aufbietung aller seiner diplomatischen Klugheit einen fingierten Brief von seinem, Essex ergebenen, Bruder Anthony Bacon an den Lord und dessen Antwort hierauf. Diese Briefe, die Bacons Gabe, den Stil zweier so verschiedener Männer nachzuahmen, bewundernswürdig dartun, mußten beiderseits abgeschrieben und so benutzt werden, daß sie der Königin vor Augen kamen und den gewünschten Eindruck machen konnten. Mit machiavellistischer Feinheit ist in diesen Briefen dafür gesorgt, daß Francis Bacon in dem Lichte erscheint, das der Königin am genehmsten sein mußte: Essex scheint ihn als von der Königin gewonnen zu betrachten, und Anthony hofft, daß die Königin ihm die Gnade erzeigen möge, die er für „alles, was er getan und gelitten habe," verdiene.*)

Es gelang Bacon nicht, Elisabeth dahin zu bringen, daß sie Essex seine frühere Stellung in ihrer Gunst wieder einräumte.

*) Two Letters framed by Sir Francis Bacon, the one as in the name of Mr. Anthony Bacon, his brother, to the earl of Essex; the other as the earl's answer thereunto. Spedding: Letters and life of Francis Bacon II, 197 ff.

Aber im August, ein paar Monate nach seiner Verurteilung, erhielt er seine volle Freiheit zurück, doch blieb ihm der Zutritt zu Elisabeth versagt, und es wurde ihm bedeutet, daß er noch immer in Ungnade stehe. Aus diesem Grunde wurde er außer von seinen Verwandten nur von wenig andern aufgesucht. Hierzu kam, daß er tief verschuldet war, und daß im nächsten Monat das Weinmonopol aufhörte, das seine wesentlichste Erwerbsquelle gebildet hatte und von dessen Erneuerung seine ökonomische Rettung abhing.

Zwischen Furcht und Hoffnung schwankend, ging seine tägliche Stimmung von Trauer und Reue mit einer solchen Schnelligkeit zu aufrührerischer Wut über, daß sein Gemüt ganz aus dem Gleichgewicht gebracht zu sein schien. Bald wendet er sich in schmeichlerischen Briefen mit der tiefsten Demut an die Königin, bald spricht er — wie in jenen Tagen sein Freund Sir John Harington berichtet — „von der Königin, wie es kein Mann tut, der eine gesunde Seele in einem gesunden Körper hat."

Dann fiel die Entscheidung. Seine Einnahmequellen stockten, und seine Hoffnung auf die Königin war vernichtet. Hierzu kam seine übrigens unbegründete Furcht, daß seine Feinde bei Hofe, die ihn seines Vermögens beraubt hatten, nun auch Pläne schmiedeten, um ihm das Leben zu nehmen. Er bildete sich außerdem ein, daß Robert Cecil Intrigen anzettele, um der spanischen Infantin den Thron zu sichern, und verzweifelt, wie er war, begann er sich vorzugaukeln, es sei ebenso notwendig für des Staates Wohl wie für sein eigenes, daß er sich mit Gewalt Zutritt zur Königin verschaffe und die Entfernung ihrer jetzigen Ratgeber zu bewerkstelligen suche. In der Sorge, er könne abermals gefangen genommen und diesmal in den Tower gesandt werden, beschloß er im Februar 1601 seinen seit einiger Zeit gehegten Vorsatz, den Hof zu überrumpeln, zur Ausführung zu bringen.

Southampton hatte während dieser Zeit der Partei der Mißvergnügten seinen Besitz Drury House zur Besprechung der Situation überlassen. Hier wurde in flüchtigen Umrissen der Plan entworfen, daß man sich des Schlosses Whitehall bemächtigen und Essex sich Zutritt zur Königin erzwingen solle; der Zeitpunkt wurde von der Ankunft schottischer Gesandten abhängig gemacht. Am 5. Februar fanden vier oder fünf Freunde des Lords sich im Globetheater ein

und verſprachen den Schauſpielern elf Shillinge mehr als ſie
wöhnlich erhielten, wenn ſie am 7. das Drama von der Abſet
und der Ermordung König Richard II. ſpielen wollten (ſiehe
1. Teil, S. 153). Inzwiſchen hatte Eſſex Anfang Februar auch
ſich in Eſſex Houſe ſeine Anhänger verſammelt, und das veranl
die Regierung, die mit Beunruhigung von dem Zulauf d
erfahren hatte, Eſſex vor den Rat zu beſcheiden. Er erhielt
Vorladung am 7. Februar 1601, entſchuldigte ſich mit Unwohl
und berief ſogleich ſeine Freunde zu ſich. Am Abend desſe
Tages waren dreihundert Mann bei ihm verſammelt, ohne
jedoch ein wirklicher Plan für das Unternehmen gefaßt worden n
Eſſex teilte ihnen mit, ſein Leben ſei durch Cobham und Ral
bedroht. Am Morgen des 8. Februar kam der Lord Si
bewahrer mit drei andern Lords, um im Auftrage der Kön
zu unterſuchen, was da vorginge. Sie verlangten eine Un
redung mit Lord Eſſex und ſagten ihm, alle ſeine Klagen, di
bei der Königin vorzubringen habe, ſollten angehört werden
müſſe aber ſeinen Anhängern befehlen, auseinanderzugehen.

Eſſex gab nur verworrene Antworten: man trachte ihm
dem Leben, man wolle ihn in ſeinem Bette ermorden, man
ſich treulos gegen ihn benommen und dergleichen. Unterd
wurden aus der Schar ſeiner Anhänger Rufe laut: Mylord
betrügen Euch! Sie ſtürzen Euch ins Unglück! Ihr vergeude
Zeit! — Eſſex führte die Lords in ſein Haus, während ſeine
waffneten Freunde ſchrien: Schlagt ſie tot! oder: Werft den Si
bewahrer zum Fenſter hinaus! oder: Behaltet ſie als Geiſeln
Er ließ ſie als Gefangene oder Geiſeln in ſeine Bibliothek
ſchließen. Dann kehrte er zurück, und mit dem Rufe: Zu
zu Hofe! ſtrömte man aus dem Tore. Im letzten Auge
erfuhr Eſſex, daß der Hof vorbereitet, die Wachen verdoppelt
alle Zugänge zum Schloſſe geſperrt waren. Man war daher
nötigt, zuerſt eine Aufwiegelung der City zu verſuchen. Aber
durch die Stadt zu ziehen, mußte man Pferde haben; man
nach ſolchen geſchickt; aber ihre Ankunft verzögerte ſich. So
duldig war man indeſſen, daß man nicht abwartete, bis ſie
Stelle waren, ſondern in einer Stärke von ein paar hundert
mit Eſſex, Southampton, Rutland, Blount und anderen vorne
Herren an der Spitze, doch ohne irgend einen wirklichen F

oder wirklichen Plan sich zu Fuß durch die Straßen der City begab. Essex hielt nirgends eine Rede an die Bevölkerung, sondern rief nur immer wie sinnlos, man habe ihn ermorden wollen. Zwar strömten viele Leute hinzu und schlossen sich dem Zuge an, aber niemand war bewaffnet und niemand andres und mehr als bloßer Zuschauer. Die Regierung ließ inzwischen durch berittene, hohe Beamte rings in der Stadt ausrufen, daß Essex Hochverräter sei, worauf mehrere seiner Leute sich von ihm trennten; gleichzeitig wurden Truppen gegen ihn ausgeschickt, so daß er und der Rest seiner Leute mit knapper Not auf dem Flusse nach Essex House gelangten, das gleich einer Belagerung und Beschießung unterworfen wurde, bis Essex und Southampton gegen Abend Unterhandlungen eröffneten und sich um zehn Uhr mit ihrer kleinen Schar gegen das Versprechen ritterlicher Behandlung und eines ehrenhaften Prozesses übergaben. Die Gefangenen wurden zum Tower geführt.

Zu diesem Zeitpunkt greift Francis Bacon aufs neue und dieses Mal entscheidend in Essex Leben ein. Er brauchte durchaus nichts mit dem Rechtshandel zu tun zu haben, und selbst wenn er von Amtswegen dazu verpflichtet gewesen wäre, so forderte die Schicklichkeit, daß er sich zurückhielt. Er war nicht der öffentliche Ankläger, sondern nur ein Mitglied des gelehrten Rates (The Learned Counsel). Aber seine nahen Freundschaftsbeziehungen zu Essex machten der Regierung seine Mitwirkung bei der Sache wünschenswert; er war zugleich Zeuge und Advokat und wurde nicht als Mitglied des gelehrten Rates, sondern ausdrücklich als „Freund des Angeklagten" hinzugezogen.

Am 19. Februar wurden Essex und Southampton vor einen Gerichtshof von fünfundzwanzig Peers und neun Richtern gestellt. Schon am 17. war Thomas Leigh, ein Hauptmann aus Essex irischem Heer, der am 8. Februar in das Schloß einzudringen versucht hatte, im Tower enthauptet worden. Jetzt da Essex Sache unwiderruflich verloren war, trug Bacon nur die eine Sorge, sich der herrschenden Partei nützlich und der Königin ergeben zu zeigen. Seine erste Rede gegen Essex bezweckte daher den Nachweis, daß der in Wirklichkeit improvisierte Plan, eine Erhebung in der Stadt London hervorzurufen, das Ergebnis dreimonatlicher Beratungen gewesen sei; Essex Behauptung, er sei durch die Furcht vor den von mächtigen

Feinden gegen ihn geplanten Anschlägen zu seiner Tat getrieben worden, stellte er als heuchlerisch und erlogen dar. Er verglich Essex mit Kain, dem ersten Mörder, der auch für seine Untat Entschuldigungen vorgebracht habe, und mit Pisistratus, der sich selbst verwundet habe und dann mit dem Rufe, man trachte ihm nach dem Leben, durch die Straßen von Athen gelaufen sei: Lord Essex habe in Wirklichkeit gar keine Feinde gehabt.

Essex erwiderte, daß er Mr. Bacons eigenes Zeugnis gegen ihn anführen könne. Als Hofmann habe Bacon versprochen, ihm bei der Königin das Wort zu reden. Mit großer Kunstfertigkeit habe er einen Brief an die Königin geschrieben, den Essex mit seinem Namen unterzeichnet habe. Er habe auch einen andern Brief im Namen seines Bruders Anthony und Essex Antwort darauf geschrieben, die beide der Königin unterbreitet werden sollten: Gosnold brachte mir beide Briefe, und in meinem verteidigte er mich so warm wie nur möglich gegen jene Feinde und bezeichnete sie so deutlich wie nur möglich.

Diese Antwort traf Bacon empfindlich, und in seiner Gegenrede griff er an einem der folgenden Tage seinen Wohltäter mit einem neuen, weit bösartigeren und gefährlicheren Vergleich an. Er verglich ihn mit einem weitberühmten Zeitgenossen, dem Herzoge von Guise, der ja auch ein aufrührerischer Edelmann war: „Nicht auf das Gefolge, das ihr mit Euch führtet, sondern auf den Beistand, den Ihr in der Stadt zu finden hofftet, setztet Ihr Euer Vertrauen. Der Herzog von Guise drängte sich am Barrikadentag, bloß mit Hose und Wams bekleidet, durch die Straßen von Paris, von nur acht Herren begleitet, und fand in der Stadt die Hilfe, die Euch — gelobt sei Gott! — hier versagt blieb. Der König war gezwungen, Pilgertracht überzuwerfen und in dieser Verkleidung vor der Wut der Empörer zu entfliehen."

Da Essex fortwährend leugnete, daß er nach dem Throne gestrebt und der Königin irgend etwas habe zu Leide tun wollen, so war diese Parallele für ihn eine furchtbare.

Sowohl er als Southampton wurden für schuldig erklärt und zum Tode verurteilt.

Ein besonderes Interesse knüpft sich für uns an das Verhör von Shakespeares Beschützer Southampton und das von ihm unterzeichnete Geständnis. John Chamberlain schreibt den 24. Februar

in einem Privatbrief: „Der Graf von Southampton sprach sehr gut (obgleich meiner Meinung nach etwas zu weitschweifig) und verteidigte sich wie ein Mann, der gerne am Leben bleiben will, sehr energisch, um freigesprochen zu werden, aber alles vergebens, denn das konnte ja nicht geschehen; hierauf ließ er sich zu Bitten herbei und erregte großes Mitleid; obgleich man ihm im allgemeinen gut sein mußte, so fand ich doch, daß er gegenüber seinem stolzen Feinde allzu kleinlaut und untertänig war und allzu wenig geneigt schien, zu sterben."

Aus Southamptons eignem Geständnis geht hervor, daß er gleich bei seiner Ankunft in Irland erfuhr, Essex habe sich an König James von Schottland gewendet und diesem auseinander gesetzt, er dürfe sich seiner selbst wegen nicht darein finden, daß Englands Regierung fortwährend in den Händen seiner eigenen sowie der Feinde Essex bliebe. Er möge vielmehr zu rechter Zeit ein Heer ausrüsten, und Essex würde dann, soweit es sich mit seinem Dienstverhältnis zu Ihrer Majestät vereinigen ließe, den König mit seinen irischen Truppen unterstützen. Als James ausweichend antwortete, wurde nichts aus dem Plan, und Southampton bereute es bald nachher, daß er diesem Vorhaben anfangs Gedeihen gewünscht hatte. Nachdem er seinen Posten in Irland verloren hatte, reiste er nach den Niederlanden und hegte keinen andern Gedanken, als die Gnade der Königin wieder zu gewinnen, als Essex, sein Verwandter und Freund, ihn zu sich berief und ihn ersuchte, ihm seinen Beistand zu gewähren zu seinem Vorhaben, sich Zutritt zu Ihrer Majestät zu verschaffen. Mit schwerem Herzen sei er der Aufforderung gefolgt und habe sich dem Unternehmen nicht im geringsten aus Untreue oder Unehrerbietigkeit gegen Ihre Majestät, sondern einzig und allein aus Liebe zu Essex angeschlossen. Er bereue und verabscheue seine Handlungsweise und gelobe auf seinen Knien, der Königin alle seine Tage weihen zu wollen, sofern man ihm das Leben schenke.

Southampton macht den Eindruck eines heftigen, aber weichen Charakters, der den Eingebungen einer stärkeren Natur gefolgt war. Nie aber läßt er sich zu einem unwürdigen Wort gegen seinen Verwandten und Freund hinreißen, der, wie er wußte, jedenfalls verloren war. Er wurde zu lebenslänglichem Kerker begnadigt.

Essex selbst bestand schließlich die schwere Probe, auf die gestellt war, mit weniger Standhaftigkeit; denn als er sich zu Tode verurteilt sah und erfuhr, daß mehrere ihm sehr Nahestehend die auf seine Veranlassung zu Drury House getroffenen Vereinbarungen und Unterredungen bekannt hatten, verlor er in den letzten Tagen vor seinem Tode alles Gleichgewicht, ja er ließ all Würde fallen und überhäufte seine Verwandten, seine Schwester seine Freunde, seinen Sekretär und sich selbst mit einer Flut von Anklagen.

Unterdessen waren seine Feinde nicht müßig. Selbst Raleigh an dessen stolzem Charakter man ungern einen solchen Makel bemerkt, der jedoch naturgemäß nicht nur durch die alte Feindschaft sondern auch durch Essex letzte Beschuldigung, daß er ihm nach dem Leben trachte, gereizt war, schrieb in seiner Besorgnis, daß Essex begnadigt werden könne, an Cecil und bat ihn not to relent, sondern dafür zu sorgen, daß das Todesurteil vollzogen würde.

Elisabeth hatte das Urteil mit ihrer Unterschrift versehen diese aber wieder zurückgezogen; am 24. Februar unterzeichnete sie es zum zweitenmal, und am 25. Februar 1601 fiel unter dem Streichen Essex Haupt.

Die Bevölkerung ließ sich nicht darauf ein, ihren Liebling als Hochverräter zu betrachten; sie verabscheute seinen Henker und ebensosehr die Männer, die wie Bacon und Raleigh durch ihr gehässiges Auftreten die Vollstreckung des Todesurteils betrieben hatten.

Um sich zu rechtfertigen, erließ die Regierung eine offizielle Erklärung über die Schuld des gefallenen hochgestellten Mannes A Declaration touching the Treasons of the late Earl of Essex and his complices, an deren Abfassung Bacon großen Anteil hatte. Diese Erklärung ist sehr unzuverlässig Einer der hervorragendsten Biographen Bacons, James Spedding hat allerdings deren Übereinstimmung mit den wirklichen Verhältnissen nachzuweisen versucht; es ist ihm aber nicht gelungen, die gravierende Tatsache wegzuerklären, daß alles ausgelassen ist, was nach Ausweis der Verhöre Essex Absicht bekundet, keine Gewalt anzuwenden, und was das durchaus Unüberlegte bei dem Versuch eine Empörung in London hervorzurufen, dartat; wo derartig

ausgelassen ist, finden sich am Rande, bald in Francis Bacons und bald in der Handschrift des öffentlichen Anklägers Coke die Buchstaben om., was natürlich auszulassen heißen soll (to be omitted). Eine Vergleichung ist noch heute möglich, da alle Verhöre aufbewahrt worden sind.*)

Bacon, der in intellektueller Beziehung so glänzend ausgestattet war und das Bewußtsein seines geistigen Wertes in sich trug, war nicht ohne weiters ein schlechter Mensch. Aber sein Herz war kalt und seine Seele ohne Edelmut. Er fühlte auf eine ganz unwürdige Weise Verlangen nach irdischer Wohlfahrt; immer verschuldet, begehrte er vor allen Dingen schöne Häuser und Gärten, massives Silberzeug, große Einnahmen und alles, wodurch man sich diese Güter verschaffen kann: hohe Stellungen, Ämter, Titel und Ehrenbezeigungen, die er Männern von geringerem Wert hätte überlassen sollen. Er verbrachte die Hälfte seines Lebens als Bittsteller, erhielt eine kränkende Abweisung nach der andern und dankte dann demütig für die gnädige Behandlung. Ein einziges Mal in seiner Jugend zeigte er als Parlamentsmitglied Unabhängigkeit und Rechtsgefühl, bereute es jedoch, als er sah, daß man ihm das an höchster Stelle übel nahm, mit einer Innigkeit, als hätte er ein Verbrechen gegen alle politische Moral begangen, und bat Ihre Majestät so flehentlich um Verzeihung, als wäre er auf Kassenbetrug ertappt worden. Mit dieser Niedrigkeit der Gesinnung und Haltung kehrte er sich nun gegen Essex. Oft hat er den Lehrsatz wiederholt, den schon Cicero (in De amicitia) kritisiert: „Liebe so, als ob du einmal hassen, und hasse so, als ob du einmal lieben wirst." Nie hatte er Essex auf andere Weise geliebt. Seine Entschuldigung dafür, daß er um jeden Preis Beförderung erstrebte, wenn es überhaupt eine gibt, ist, daß er den höchsten Begriff von seinem Werte für die Wissenschaft hatte und der Ansicht war, es gereiche der Wissenschaft zur Ehre und zum Vorteil, wenn er als ihr Jünger hohe Stellungen einnehme.

---

*) Man vergleiche: Robert Devereux: Dictionary of National Biography. — Spedding: Letters and Life of Francis Bacon II 190—374. — Edwin Abbott: Francis Bacon, on Account of his life and works 53—82. — Macaulay: Lord Bacon. — Gosse: Raleigh.

Betrachtet man Eſſex Porträt mit ſeiner regelmäßigen Schönheit, dem vornehmen, milden Ausdruck, der hohen Stirn, dem krauſen Haar und dem lang herabwallenden, hellen Bart, ſo begreift man, daß ein ſolcher Mann der Liebling des Volkes werden mußte, wenn ſein Name vom Ruhmesglanz abenteuerlicher Taten mit einem Glorienſchein umgeben wurde, und daß ſeine bei zwei Gelegenheiten bewieſene Unfähigkeit als Heerführer die Bewunderung des Volkes nicht ſonderlich vermindern konnte. Er war in Wirklichkeit weder Staatsmann noch Feldherr, ſondern ein freimütiger, leidenſchaftlicher Mann ohne Staatsklugheit, ein tapferer Soldat ohne Taktik. Er mißverſtand ſeine Herrſchaft über Eliſabeth, er begriff es nicht, daß die Königin, ſo ſehr ſeine Perſon ſie bezauberte, ſeine politiſchen Ratſchläge geringſchätzte. Es ſteckte ein gut Stück von einem Poeten in ihm, er dichtete hübſche Sonette, beſchützte gleichermaßen die Männer des Geiſtes und des Schwertes, zeigte ſich gegen ſeine Freunde und Klienten edelmütig bis zur Verſchwendung und hatte ſeine aufrichtigſten und überzeugteſten Bewunderer unter der zeitgenöſſiſchen Schriftſteller- und Dichterſchar. Unzählig ſind die Bücher, die ihm zugeeignet wurden.

Es ſteht feſt, daß es nach ſeinem traurigen Tode mit dem Humor und dem Lebensmute der Königin zurückging. Die Sage, ſeine Hinrichtung ſei ihr ſo außerordentlich zu Herzen gegangen, iſt jedoch wenig glaubhaft, und die Erzählung von Eſſex Ring, der ihr zu ſpät vorgezeigt worden wäre, iſt ſicherlich eine Fabel. Tatſache iſt es dagegen — denn der Herzog von Biron, der als Geſandter Heinrich IV. von Frankreich mit einem Gefolge von dreihundert Mann der Königin einen Höflichkeitsbeſuch abſtattete, hatte keinen Grund, eine Unwahrheit zu erzählen — daß Eliſabeth am 12. September 1601 in einem Geſpräch über Eſſex ſich über ihren hingerichteten Liebling luſtig machte, und dem Herzog ſeinen Kopf zeigte. Es heißt, daß ſie den Schädel einem Schrein entnahm; wahrſcheinlich iſt es jedoch, daß ſie einfach durch das Fenſter auf den am Tower aufgepflanzten Kopf deutete. Zehn Monate ſpäter erlitt dieſer Günſtling des franzöſiſchen Königs — deſſen Namen Shakeſpeare dem Helden ſeines erſten Luſtſpiels verliehen hatte — denſelben Tod wie Eſſex für ein dem ſeinen ähnliches Vergehen.

Bacon hat wahrlich über Eſſex' Verſchwinden noch weniger genauert als die Königin. Er war indeſſen ſchamlos genug, als nach dem Tode Eliſabeths Eſſex' Freunde bei dem neuen Könige in der höchſten Gunſt ſtanden, einen Brief an Southampton zu ſenden (als dieſer zwar noch nicht aus dem Tower entlaſſen war, aber bereits wieder eine Macht im Staate zu ſein ſchien), den er nach Äußerungen der Befürchtung, daß der Lord ihm mit Mißtrauen begegne, folgendermaßen ſchließt: „Und doch iſt es, weiß Gott, ſo wahr wie irgend etwas, daß dieſe große Veränderung (im Staate) in mir keine andere Veränderung Eurer Herrlichkeit gegenüber hervorgerufen hat, als daß ich nun ruhig ſein kann, was ich, wie Ihr wißt, immer aufrichtig geweſen."

Natürlicherweiſe kannte man zu jener Zeit in London die einzelnen Umſtände bei Eſſex' Verurteilung nicht ſo genau, wie wir ſie gegenwärtig kennen. Wir ſehen jedoch, wie ſchon erwähnt, daß die öffentliche Meinung ſich mit Leidenſchaft und Entrüſtung gegen Bacon wandte, ihn als Verräter ſeines Herrn, der mehr als irgend ein anderer beigetragen, deſſen unglückliches Ende herbeizuführen, auffaßte und verachtete. Wir ſehen, daß Raleigh trotz ſeiner Größe nun einer der unpopulärſten Männer von England wird, und wir beobachten, daß die große Bevölkerung Eſſex' Andenken trotz aller Verſuche, ihn in den Augen der Menſchen herabzuſetzen, fortwährend vergötterte.

Wenn alſo die Frage entſteht, welche Stellung Shakeſpeare zu dieſen das engliſche Volk bewegenden Begebenheiten eingenommen habe, ſo iſt es mehr als wahrſcheinlich, daß er, der jüngſt in ſo innigen Beziehungen zu Southampton geſtanden hatte und daher auch Eſſex nicht fern ſtehen konnte, den Perſönlichkeiten der Angeklagten ſeine Sympathie geſchenkt, lebhaften Unwillen gegen ihre Feinde empfunden und ſich ihr Schickſal ſehr zu Herzen genommen hat. Und wenn wir nun andererſeits beobachten, daß gerade zu dieſer Zeit in Shakeſpeares bisher heiterer Grundſtimmung ein ſolcher Umſchlag eintritt, daß alle ſeine Eindrücke vom Leben und von den Menſchen immer ſchmerzlicher werden, ſo wächſt die Wahrſcheinlichkeit, daß Wehmut über das Schickſal, das Eſſex, Southampton und ihre Genoſſen ereilte, einer der urſprünglichen Gründe zu ſeiner beginnenden Melancholie geweſen iſt.

V.

Es war natürlich, eine Urſache für ſeine von nun an ſteigende Schwermut in den äußeren Ereigniſſen — den damals eben zum Abſchluß gelangenden politiſchen Begebenheiten — zu ſuchen; aber es iſt doch weit eher notwendig, die genügende Erklärung für den Umſchlag ſeiner Gemütsſtimmung in ſeinen perſönlichen Erlebniſſen zu erforſchen. Wir müſſen daher nachſpüren, welche Aufſchlüſſe ſeine Arbeiten uns über ſein der Öffentlichkeit entzogenes Leben und ſeine inneren Zuſtände in dieſen Jahren ſchenken.

Nun gibt es unter Shakeſpeares Werken eines, das uns vor allen anderen einen Blick in ſein innerſtes Seelenleben tun läßt, nämlich ſeine Sonette. Sie müſſen wir alſo vor allen Dingen um Rat fragen. Denn äußere Begebenheiten können zwar einen helleren oder dunkleren Schimmer über das Gefühlsleben und die Gedankenwelt eines Mannes werfen, ſind aber nie für ſeine glückliche oder traurige Grundſtimmung ausſchlaggebend. Hat er perſönliche Gründe, ſich dem Unglücke preisgegeben zu fühlen, ſo kann ſelbſt eine allgemeine politiſche Zufriedenheit im Lande ſeinen Kummer nicht vertreiben, und umgekehrt, falls tiefe Freude in ſeinem Hauſe herrſcht, und er perſönlich Urſache hat, ſich vom Glücke begünſtigt zu fühlen, ſo wird die öffentliche Mißſtimmung an der Harmonie ſeines Gemütes abprallen. Doppelt niedergeſchlagen wird er natürlicherweiſe ſein, wenn die öffentlichen Ereigniſſe wie ſeine Privaterlebniſſe gleichmäßig dazu beitragen, ſeine Weltauffaſſung düſter zu geſtalten.

Shakeſpeares Sonette werden zum erſten Male an der bekannten, vom Dichter handelnden Stelle bei Meres in Palladis Tamia 1598 erwähnt, wo von „ſeinen zuckerſüßen Sonetten“ als „unter ſeinen privaten Freunden“ von Hand zu Hand gehend geſprochen wird. Im folgenden Jahre wurden in der auf unredliche Weiſe hergeſtellten und vom Buchhändler Jaggard mit Unrecht unter Shakeſpeares Namen herausgegebenen Sammlung The Passionate Pilgrim die beiden bedeutenden Sonette gedruckt, die jetzt die Nummern 138 und 144 tragen, jedoch mit älteren als den ſpäter bekannten Lesarten. Beſonders das erſte Gedicht iſt in dieſer älteren Form intereſſant. Denn, wenn es auch techniſch

viel zu wünſchen übrig läßt, ſo klingen die Worte viel natürlicher und ſcheinen das Gepräge des urſprünglichen Entwurfes zu tragen. In den nächſten zehn Jahren werden Sonette von Shakeſpeare nirgends beſprochen, aber 1609 gibt der Buchhändler Thomas Thorpe die Quartausgabe: Shakespeares Sonnets. Never before imprinted, heraus, eine Ausgabe, die Shakeſpeare ſelbſt zwar nicht vor dem Drucke durchgeſehen hat, der aber eine authentiſche Handſchrift zugrunde gelegen haben kann.

Dieſe Originalausgabe hat eine vom Buchhändler in der geſchrobenſten Sprache verfaßte Widmung, die zu zahlloſen Grübeleien und Vermutungen Veranlaſſung gegeben hat. Sie lautet:

TO . THE . ONLIE . BEGETTER . OF
THESE . INSVING . SONNETS .
MR . W . H . ALL . HAPPINESSE .
AND . THAT . ETERNITIE .
PROMISED .
BY .
OVR . EVER-LIVING . POET .
WISHETH .
THE . WELL . WISHING .
ADVENTVRER . IN .
SETTING .
FORTH .

T . T .

Die Bedeutung der Unterſchrift iſt unverkennbar, da Ein Buch genannt Shakeſpeares Sonette am 20. Mai 1609 unter dem Namen Thomas Thorpes in das Buchhändlerregiſter eingeſchrieben wurde. Dagegen hat man im vorigen und im ganzen jetzigen Jahrhundert darüber geſtritten, was man unter dem onlie begetter der Gedichte zu verſtehen habe, dem ſie gewidmet ſeien (einziger Erzeuger oder einziger Eingeber oder einziger Verſchaffer?), und immer wieder iſt die Frage aufgeſtellt worden, wer der ſo bezeichnete Mr. W. H. wäre. Während man den geſchraubten Ausdruck begetter den künſtlichſten Deutungen unterwarf, hat man alle möglichen, darunter die ungereimteſten, Mutmaßungen über die Chiffern W. H. und alle möglichen, darunter die unglaublichſten, Vermutungen über die Perſon aufgeſtellt, an welche die Sonette gerichtet ſeien.

Es lautet wunderlich, ist aber nichtsdestoweniger wahr, da man in den ersten achtzig Jahren des 18. Jahrhunderts die Sonet so las, daß man sie alle an ein weibliches Wesen gerichtet, al der Geliebten Shakespeares zu Ehren geschrieben glaubte, und er Malone im Verein mit seinen Freunden machte im Jahre 178 geltend, daß mehr als hundert von den Sonetten einen Man verherrlichen. Diese Auffassung hatte jedoch so wenig Wurzel gefaßt daß Chalmers im Jahre 1797 in vollem Ernste darzutun versuchte die Sonette seien alle der Königin Elisabeth gewidmet, an die wie er annahm, auch Spensers berühmte (in Wirklichkeit an sein spätere Frau gerichtete) Amoretti gerichtet gewesen.

Erst im Anfang des 19. Jahrhunderts begriff man, wa Shakespeares Zeitgenossen unzweifelhaft sehr gut verstanden haben daß die ersten einhundertsechsundzwanzig Sonette einem Jüngling gelten.

Da lag denn die Annahme nahe, daß dieser Jüngling de als einziger Erzeuger oder Veranlasser der Sonette bezeichnet Mr. W. H. sei, selbst wenn die andere Gruppe der Sonette an ein Frau gerichtet sind. Die ihm gewidmete Abteilung war ja di bei weitem größte und folgte unmittelbar auf die Dedikation.

Einzelne, welche gemeint haben, das Wort begetter bezeichn die Person, die dem Buchhändler die Handschrift zu den Sonette verschafft habe, zogen den Schluß, daß die Vorbuchstaben Willia Hathaway, Shakespeares Schwager, bedeuten sollten (Neil, Elze) Dr. Farmer riet im 18. Jahrhundert auf William Harte, de Neffen des Dichters; später entdeckte man indessen, daß dieser er im Jahre 1600 geboren wurde. Nur auf Grund eines so unbe deutenden Umstandes wie der, daß in der ersten Ausgabe (augen scheinlich wegen einer Willkürlichkeit oder eines Mißverständnisses das sich auch an vielen anderen Stellen des Buches findet) i zwanzigsten Sonette das Wort hues in der altertümlichen Schrei weise mit einem großen Anfangsbuchstaben und mit Kursivschri also *Hews*, geschrieben war, schloß der Ausleger Tyrwhitt auf ein sonst unbekannten Mr. William Hughes als den Gegenstand d Sonette. Ja, es hat nicht an Mutmaßungen gefehlt, daß Sha speare selbst dieser Mr. W. H. sei, daß also H. ein Druckfehler statt S., oder daß die Chiffern Mr. William Himself bedeu sollten (Barnstorff).

Lange Zeit neigten ferner ernſthafte und verſtändige Aus-
ger zu der Meinung, daß die Buchſtaben W. H. miteinander ver-
uſcht wären, da die Sonette an niemand anders gerichtet ſein
nnten als an Henry Wriothesley, Grafen von Southampton,
r ja dem Dichter ſehr nahe geſtanden habe, und dem auch die
iden kleinen epiſchen Dichtungen zugeeignet geweſen. Das iſt
e Annahme von Drake und Gervinus. Doch ſchon 1832 hat
oaden verſchiedene Betrachtungen dagegen geltend gemacht. Er be-
uptet, daß Southampton nie die perſönliche Schönheit beſaß,
n der in dieſen Gedichten unaufhörlich geſprochen wird, und daß
e Gedichte weder zu ſeinem Alter, zu ſeinem Charakter noch zu
inem bewegten, tätigen und durch Wechſelfälle hin und her ge-
orfenen Leben paſſen, worauf nicht die geringſte Anſpielung vor-
mmt.

Zweifellos ſind dieſe Gedichte an einen vornehmen Gönner
richtet; aber ſo wenig wiſſen wir von Shakeſpeares Lebens-
rhältniſſen, daß wir uns in bezug auf ſeine Gönner bei Hofe
ur an die Ausdrücke halten können, die in ſeinen an Southampton
richteten Widmungen von Venus und Lucretia und in der
n Lords Pembroke und Montgommery geltenden Zueignung des
ſten Foliobandes aus dem Jahre 1623 gebraucht werden, von:
der Gunſt, die ſie dieſen Schauſpielen und ihrem Verfaſſer zu
inen Lebzeiten erwieſen haben."

Nachdem ſchon Bright 1819 und Boaden 1832 unabhängig
einander die Anſicht geäußert hatten, daß Pembroke der Held
r Sonette ſei, fand dieſe Auslegung immer mehr Anhänger
harles Armitage Brown, Hallam, Maſſey, Henry Brown, Minto,
. M. Roſetti). Am Schluſſe des 19. Jahrhunderts konnte man
ie Anſchauung als durchgedrungen betrachten, da ſie von den
ſten Forſchern (wie Dowden) geteilt wurde und durch die in
homas Tylers Buch über die Sonette aus dem Jahre 1890
edergelegten ſcharfſinnigen Beobachtungen und Vermutungen gleich-
m ihre letzte Beſtätigung empfangen hat.

Alle die genannten Männer ſind darin einig, daß nur bei
ner Perſönlichkeit Alter, Lebensverhältniſſe, Äußeres, Tugenden
d Laſter mit denen des jungen Mannes übereinſtimmen, dem
Sonette gelten, wie ſich auch ſeine Anfangsbuchſtaben mit
ien des Mr. W. H. decken, dem ſie zugeeignet ſind:

Und das sei der junge William Herbert, vom Jahre 1601 a
Graf von Pembroke, geboren den 8. April 1580, der im Herb
1597 oder im Frühjahr 1598 nach London kam, dort aller Wah
scheinlichkeit nach Shakespeare gleich kennen lernte und augenscheinli
bis zu seinem Tode in dauernder, freundschaftlicher Verbindun
mit ihm stand. Der Weg, auf dem man zu William Herbert
Namen gelangte, ist folgender: Die Sonette 135 und 136, die gleic
dem Sonett 143 Wortspiele zwischen dem Worte will (im damalige
Englisch Willen, Lust, Verlangen, Hartnäckigkeit) und dem Name
Will (William) enthalten, deuten, so dunkel sie auch sind, darau
hin, daß der in den Sonetten verherrlichte Freund des Dichter
denselben Vornamen hatte wie Shakespeare. Dies paßt auf Pem
broke, aber nicht auf Southampton, der mit Vornamen Henry hie
Shakespeares Sonette sind keine isolierten Gedichte. Trotzdem ma
nicht sicher ist, ob ihre Anordnung in der Originalausgabe vo
Dichter selbst bestimmt ist, kommt man bald darüber ins rein
daß sie nahe miteinander in Verbindung stehen; das eine entwickel
einen Gedanken oder ein Motiv, das sich im vorhergehenden od
in einem früheren Sonette findet; die Gruppierung zeigt sich bal
als keineswegs willkürlich, sie ist jedenfalls so gut, daß alle Ver
suche, sie zu ändern, den Sinn der Gedichte nur unklarer gemac
haben. Die ersten siebzehn Sonette bilden zum Beispiel eine fe
abgeschlossene Gruppe; in allen wird der Freund aufgefordert
nicht unverheiratet zu sterben, sondern der Welt einen Erben seine
schönen Äußeren zu hinterlassen, damit die seltene Schönheit, dere
Stempel er in seiner Vergänglichkeit trage, nicht dahinwelke un
mit ihm sterbe. Die Sonette 100 bis 126, die im innigsten Zu
sammenhang miteinander stehen, handeln von der Wiedervereinigun
der beiden Freunde nach einer durch Verstimmung oder Kälte zei
weilig bewirkten Trennung. Die Sonette 127 bis 152 endlich sin
alle nicht mehr an den Freund gerichtet, sondern an eine Geliebt
an die dunkle Dame, deren Verhältnis zu beiden Freunden schi
in den früheren Sonetten behandelt worden ist.

Das Sonett 144, eines der interessantesten, weil es die Stellu
des Dichters zwischen dem Freunde und der Geliebten gerade
schildert, ist, wie erwähnt, schon 1599 in The passiona
pilgrim gedruckt erschienen. Es bezeichnet den Freund als Sha
speares guten Engel, die Geliebte als seinen bösen Geist und enth

die schmerzliche Vermutung oder Überzeugung, daß der Freund in den Netzen der dunklen Frau gefangen sei:

I guess one angel in anothers hell,

dergestalt, daß der Dichter beide auf einmal verloren habe, ihn durch sie und sie durch ihn.

Aber eben derselbe Gegenstand wird auch im Sonett 40 behandelt, wo es heißt, der Freund habe Shakespeare das Wesen geraubt, das er am innigsten liebe. Diese beiden Sonette müssen also gleichzeitig entstanden sein, und aus Sonett 33, das von derselben Begebenheit spricht, geht hervor, daß die Freundschaft nur äußerst kurze Zeit gedauert hatte, als sie durch die Verbindung zwischen dem Freund und der Geliebten verdunkelt wurde. Es heißt nämlich hier:

But, out, alack! he was but one hour mine.

Wann aber ist die Freundschaft gestiftet worden? Der Zeitpunkt läßt sich, ganz abgesehen davon, wer der Freund war, mit großer Sicherheit bestimmen. Obgleich Shakespeare vor 1598 Sonette geschrieben haben muß, da Meres in diesem Jahre die oft erwähnten Worte über seine sugred Sonnets sagt, können wir unmöglich wissen, welche Sonette das waren, ob sie, die privatim von Hand zu Hand wanderten, vielleicht später verschwunden sind, oder ob sich einzelne der uns aufbewahrten darunter befinden. Dann müssen es einige der Sonette sein, welche die häufig vorkommenden Wendungen enthalten, zu denen sich in seinem Venus und Adonis und in seinen ersten Lustspielen Parallelen finden, obgleich diese Parallelen an und für sich keineswegs, wie einzelne deutsche Forscher geglaubt haben, hinreichen, um das Datum der Sonette darzutun.*) Sie sind ja indessen höchst ungleichwertig und können zu verschiedenen Zeiten geschrieben sein. Am tiefsten steht zweifellos die erste Gruppe, die siebzehnmal variierte und wiederholte Aufforderung an den Freund, der Welt einen lebenden Abdruck seiner Schönheit zu hinterlassen. Hier kommen notgedrungen die persönlichen Gefühle des Dichters nur in geringem Maße zu Worte,

*) Hermann Conrad in den Preußischen Jahrbüchern, Februar 895. — Hermann Isaac: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-esellschaft. XIX. Band, 176—265.

und trotzdem diese Gedichte sehr wohl an William Herbert im Jah 1598 gerichtet sein können, ist die Möglichkeit nicht ausgeschlosse daß sie, die in Gedanken und Ausdrucksweise soviel Ähnlichkeit mit Venus und Adonis und Romeo nnd Julia aufweise verschiedene Jahre älter sein und Southampton gelten können.

Thomas Tyler hat geglaubt, eine Hauptgruppe der Sonet von einer ihm als feststehend erscheinenden Einwirkung aus datiere zu können, die eine Stelle in Meres' Buch auf die Ausgestaltun eines Shakespearischen Sonetts gehabt haben soll. Daß Shak speare Palladis Tamia gesehen hat, kann vernünftigerweise nich in Zweifel gezogen werden; vielleicht hat der Verfasser ihm soga ein Exemplar zugesandt; jedenfalls muß es ihn interessiert haben das ihm darin erteilte aufrichtige und warme Lob zu lesen. Nu findet sich aber in Meres' Buch eine Stelle, wo er nach Anführun der Verse Ovids, in denen dieser sich rühmt, ein Werk vollbrach zu haben, das weder Jupiters Zorn noch Feuer noch Eisen ver nichten könne (Jamque opus exegi usw.), und der Verse de Horaz: „Ich habe ein Denkmal errichtet, dauerhafter als Bronze (Exegi monumentum aere perennius usw.), die Worte diese Dichter auf seine Zeitgenossen Sir Philip Sidney, Spenser, Daniel Drayton, Shakespeare und Warner anwendet und schließlich i lateinischer Prosa und lateinischen Versen einige lobpreisende Wort über die Werke dieser Männer hinzufügt. Liest man nun Shak speares fünfundfünfzigstes Sonett, dessen Ähnlichkeit mit den be kannten Zeilen von Horaz wohl jeden Leser überrascht hat, au merksam durch, so findet man alle Ausdrücke der entsprechende Stelle bei Meres, auch dessen eigene Worte, in diesem Sonette wiede Es kann folglich frühestens Ende 1598 geschrieben sein — Mere Buch wurde erst im September in das Buchhändlerregister ei getragen — vielleicht anfangs 1599, und da das folgende, al ungefähr gleichzeitige, Sonett 56 die Verbindung der Freunde a eine vor kurzem gestiftete erwähnt:

> Let this sad interim like the ocean be
> Which parts the shore, where two contracted new
> Come daily to the banks . . .

so kann man die Anknüpfung der Bekanntschaft zwischen dem Dich und seinem Freunde mit Sicherheit in das Jahr 1598 verweisen.

Ganz ausreichend ist indessen der Beweis keineswegs. Shakespeare kann Horaz' Ode auf andere Weise als durch Meres kennen gelernt haben, und er fand die Stelle bei Ovid sowie die von Meres angewandten Ausdrücke in Goldings Übersetzung von Ovids Verwandlungen, mit denen er vertraut war.

Die historischen Anspielungen in der Sonettgruppe 100 bis 126, die ein zusammenhängendes Gedicht ausmacht, sind zwar keineswegs sicher oder leicht zu deuten. Aber Sonett 104 gibt einen bestimmten Anhalt für die Entstehungszeit der ganzen Gruppe, indem es unzweideutig erklärt, drei Jahre seien nun vergangen, seit der Dichter seinen Freund zum ersten Male gesehen habe. Es heißt da:

Drei Winter haben kalt
Dreimal der Wälder Sommerschmuck geknickt,
Drei schöne Lenze sah ich gelb sich färben,
Dreimal die Blumen des April verglühn
In Juniglut und ihren Duft verderben,
Seit ich zuerst dich frisch wie heut sah blühn.

Das ergibt also für diese wichtige Gruppe das Jahr 1601. Und stammen jene Gedichte aus diesem Jahr, so gewinnt es auch an Wahrscheinlichkeit, daß die Zeile im Sonett 107:

The mortal moon hath her eclipse endured

darauf hinweist, daß Elisabeth (deren Sinnbild nach alter poetischer Redeweise der Mond war) die Gefahren der Essexschen Verschwörung überstanden habe, um so mehr, da die anmutigen Zeilen:

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh

darauf weisen, daß das Gedicht im Frühling geschrieben ist. Es würde gereimt sein, von dieser Anspielung auf irgend welchen Umstand des Dichters gegen Essex und dessen Genossen zu schließen. Noch ungereimter aber ist es, wenn Tyler mit Hilfe eines ganzen, die Sonette 124 und 125 aufgebauten Gestelles von sehr unenglischen Hypothesen sich zu der aus der Luft gegriffenen Annahme aufschwingt, daß Shakespeare sich hier in kränkenden Worten für seinen im Tower gefangenen Beschützer Southampton ausgesprochen habe, ja daß sogar die Worte „welche für Verbrechen

gelebt haben" (who have lived for crime) auf dieſen ge
ſollten. Rein willkürlich iſt ebenfalls die Auslegung, die im 2
ſchluß hieran aus Sonett 125 eine Selbſtverteidigung Shakeſpea
wider die Beſchuldigung herausbringt, daß er ſich nun treul
gegen den Mann erzeige, dem er ſieben Jahre vorher in ſei
Widmung an Lucretia ewige Liebe verſprochen hätte (The lo
I dedicate Your Lordship is without end). Es iſt un
reimt, auf einem dunkeln Spruch einen ganzen phantaſtiſchen u
abſtoßenden Roman aufzubauen.

Wenn wir nun von der Analyſe einzelner dieſer Gedic
unſern Blick auf deren vermutlichen Gegenſtand richten, ſo find
wir folgendes:

William Herbert, Sohn von Henry Herbert und deſſen drit
berühmter Gemahlin Mary, wurde als Kind von dem Dich
Samuel Daniel erzogen, kam 1593 nach Oxford, wo er zwei Ja
blieb, erhielt im April 1597, ſiebzehn Jahre alt, die Erlaubn
ſich in London aufzuhalten, ſcheint aber, ſoweit man es nach Brie
aus jener Zeit beurteilen kann, erſt im Frühjahr 1598 dahin üb
geſiedelt zu ſein.

Im Auguſt 1597 fand zwiſchen ſeinen Eltern und L
Burghley ein Briefwechſel ſtatt behufs ſeiner Verheiratung
Burghleys Enkelin Bridget Vere, Tochter des Grafen von Oxfo
Sie war damals allerdings nur dreizehn Jahre alt, aber Willi
Herbert war gerne bereit, auf die Verlobung einzugehen. Er ſol
übrigens erſt ins Ausland reiſen. Obgleich die Mutter,
Gräfin von Pembroke, die vielleicht von dem allzu frühreif
Temperament des Sohnes eine Ahnung hatte und ihn daher zei
verheiratet zu ſehen wünſchte, dieſer Verbindung in hohem Gr
geneigt war, und obgleich der Jüngling dem Grafen von Oxfo
gefiel, der ihn in einem Briefe wegen ſeiner vielen guten Eig
ſchaften lobt (with many good partes in him), ſo begegn
die Angelegenheit doch uns unbekannten Schwierigkeiten, und
Plan wurde aufgegeben. (Dictionary of National Biograph
William Herbert.)

In London wohnte der junge Herbert in Baynard Caſ
ganz in der Nähe des Blackfriarstheaters und kann ſchon dadu
mit den Männern der Bühne in Verbindung gekommen ſ
glaubwürdiger iſt es jedoch, daß eine ſo hochbegabte Dame

seine Mutter, die Schwester Philip Sidneys, sein Interesse für Shakespeare wachgerufen hat, und wenn dem so ist, so hat der Dichter aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1598 diese ausgezeichnete und einsichtsvolle Beschützerin von Kunst und Künstlern kennen gelernt. Der Vater, der einige Jahre später starb, war schon damals krank.

Es scheint, daß Herbert im August 1599 bei der jährlichen Heerschau ins Lager kam, „mit zweihundert Reitern Ihrer Majestät aufwartete" und mit den versammelten Kriegern ein lustiges Leben führte.

Er wird anfangs als ein schlechter Hofmann geschildert. Rowland Whyte sagt zu diesem Zeitpunkt von ihm, er sei allgemein getadelt worden „wegen der kühlen und schwachen Weise, in welcher er sich um die Gunst der Königin beworben habe"; aus diesem Grunde gelte er für „einen schwermütigen, jungen Mann".*) Hieraus geht hervor, wie feurig jeder hübsche adelige Jüngling der betagten Königin den Hof machen mußte, wollte er ihren Erwartungen entsprechen. Bald nachher zeigt jedoch ein Brief des Vaters an Elisabeth, daß diese ihre größte Zufriedenheit mit dem Sohne ausgesprochen habe, und außerdem erfahren wir, „daß er von allen Menschen in hohem Grade geliebt werde". Außergewöhnlich schön, wie er war, hat er die Anziehungskraft ausgeübt, die so oft einem liebenswürdigen mauvais sujet eigen ist. Clarendon sagt im ersten Buch seiner History of the Rebellion von ihm, er sei den Frauen außerordentlich ergeben gewesen und habe sich Vergnügungen, ja Ausschweifungen aller Art erlaubt.**) Doch bemerkt Clarendon bezüglich des ersten Punktes, was für uns ein Hauptinteresse hat, der junge Pembroke habe eine gewisse Herrschaft über seine Begierde besessen. Schönheit und äußere Reize hätten ihn nicht so entzückt als gewisse geistige Vorzüge, die sich in außergewöhnlichem Witz, in Geist und Kenntnissen offen-

*) He was much blamed for his cold and weeke Maner of pursuing her Majesties favour, having had soe good steps to lead him unto it. There is want of Spirit and Courage laid to his charge, and that he is a melancholy young man.

**) He was immoderately given up to women . . . . .
He indulged himself in pleasures of all kind, almost in all excesses.

barten; ein lebhaftes Gespräch sei daher ein großes Vergnügen f
ihn gewesen. „Für diese Freuden opferte er sich selbst, seine ko
bare Zeit und einen großen Teil seines Vermögens."

Im November 1599 hatte Herbert eine einstündige Priva
audienz bei Elisabeth. Whyte, der es erzählt, bemerkt noch, da
er nun bei der Königin in der höchsten Gunst stehe, doch fehle e
ihm an vernünftiger Leitung (but he greatly wants advise
Den Rest des Winters lag er auf dem Lande an einer Krankhei
wahrscheinlich Wechselfieber, mit hartnäckigen Kopfschmerzen, darnieder
Obwohl es auf einem Irrtum beruht, wenn es (Dictionar
of National Biography) heißt, daß er im Dezember eine neu
Partie mit Anna, Tochter des Lord Hereford, ausschlug, hatte d
Mutter allen Grund zu wünschen, daß ein älterer Freund w
Shakespeare mit seinem Genius ihm die Ehe als eine Pflicht vo
Augen stellte (Sonett 1 bis 17).

Tyler will nicht ohne Grund die Sonette 90 bis 96 a
diesen Zeitpunkt zurückführen. Shakespeares Klagen, daß der Freun
ihn verlassen habe, können auf dessen Hofleben abzielen. Die Au
drücke in Sonett 91 über Pferde, Falken und Hunde weisen vie
leicht auf die Zerstreuungen und die vornehmen Jagdpartien d
Freundes hin. Die folgenden Sonette verweilen unzweideutig i
herabsetzenden Gerüchten über das Wesen und Betragen des Freund
Hier kommt die oben (siehe 1. Teil, S. 222) angeführte Zeile vor:

Lilien, die faulen, stinken mehr als Unkraut.

Hier wird seine Schönheit mit „Evas Apfel" verglichen:

How like Eve's apple does thy beauty grow,
If thy sweet virtue answer not thy show,

und trotz aller dem Freunde erzeigten liebevollen Nachsicht ver
Shakespeare uns, daß die häßlichen Gerüchte nicht die Unwahrh
sprechen:

Wie lieblich und wie süß machst du die Schande,
Die wie ein Wurm in duftiger Rose steckt
Und deiner Schönheit Knospenruf befleckt —
Du hüllst die Schuld in wonnige Gewande!
Die Zunge, die wohl deinen Wandel tadelt,
Wenn sie, leichtfertig deutend, von dir spricht,
Läßt ohne Lob doch selbst den Tadel nicht,
Weil schon dein Name bösen Leumund adelt.

ıd Southampton fern hielt; bezeichnend iſt es auch, daß ſein
r auf dieſem Ausfluge mit den Anführern der Mißten ſo nahe verbunden war, daß er im folgenden Jahre
e Teilnahme am Aufſtande mit dem Leben büßen mußte.
i der ſehr großen und viel beſprochenen Hochzeit eines
erbert mit einer Hofdame der Königin, die im Juni 1600
kfriars gefeiert wurde, treffen wir zum erſten Male William
s Namen mit dem der jungen Dame zuſammen, in deren
r eingriff, und in der Tyler die Heldin der Shakeſpeariſchen
ſieht. Die Braut, Fräulein Anne Ruſſell, wurde von
. Herbert und Lord Cobham zur Kirche geführt. Nach der
ahlzeit wurde eine Maske geſpielt, wobei acht prachtvoll
e Damen einen neuen und ungewöhnlichen Tanz aufführten.
ieſen werden Mrs. Fitton und zwei der Hofdamen genannt,
amen ein paar Jahre vorher mit Lord Eſſex in Verbindung
worden waren (Mrs. Southwell und Mrs. Beß Ruſſell).
ke der Damen waren von Silberbrokat; eine Mantille von
:bigem Taffet war unter ihre Arme geſchlungen, und ihr
ing loſe über die Schultern „wunderbar geknüpft und ge=
'. Die Dame, welche die Doppeltquadrille anführte, war
itton. Sie näherte ſich der Königin und forderte ſie auf
:n. Ihre Majeſtät fragte, was ſie ſei. Die Liebe, antſie. „Liebe iſt falſch," ſagte die Königin. Doch ſtand

die Sache wird in einem Brief von Robert Cecil schon am 5. Februar besprochen — wird er in einer erotischen Angelegenheit stark kompromittiert. Er hatte längere Zeit mit jener von der Königin in so hohem Grade begünstigten Hofdame Mary Fitton in heimlicher Verbindung gestanden. Nun zeigte es sich, schreibt Cecil, daß sie sich in gesegneten Umständen befand, und auf gegebene Veranlassung „gestand der Graf von Pembroke eine Tatsache, wies aber hartnäckig jeden Gedanken an eine eheliche Verbindung ab". Cecil schließt: „Ich fürchte, beide werden eine Zeitlang im Tower zubringen müssen, denn die Königin hat geschworen, sie beide dahin zu senden." In einem anderen Briefe aus jener Zeit wird erzählt, Mrs. Fitton habe zu eben der Zeit, wo sie bei der Königin in der höchsten Gunst stand, oft ihren Kopfputz abgenommen, ihre Kleider aufgeschürzt, einen langen, weißen Mantel übergeworfen und sei dann, als wäre sie ein Mann, hinausgegangen, um den Grafen außerhalb des Hofes zu treffen.

Mary Fitton wurde von einem totgeborenen Knaben entbunden; Pembroke mußte einen Monat im Fleetgefängnis verbringen und wurde aus der Nähe der Königin verwiesen. Kurze Zeit darauf erbat er sich durch Cecil die Erlaubnis, ins Ausland reisen zu dürfen: die Ungnade der Königin, sagt er, sei ihm „eine Hölle"; er hoffe, die Königin werde in ihren Zorn nicht so weit gehen, ihn in dem Lande festzuhalten, „das ihm nun vor allen anderen verhaßt sei". Die Bewilligung zur Reise scheint zuerst erteilt und dann wieder zurückgezogen worden zu sein. Mitte Juni schreibt er dann aufs neue, und zwar den beweglichen Brief an Cecil, worin die Worte „die, deren unvergleichliche Schönheit die einzige Sonne meiner kleinen Welt war" darauf ausgehen, Elisabeths hartes Herz zu erweichen; denn Pembroke war inzwischen augenscheinlich darüber ins reine gekommen, daß viel mehr als seine Annäherung an Mary Fitton seine Nichtbeachtung der weit vollkommeneren Reize Ihrer Majestät ihm bei ihr geschadet habe. Allein die Komplimente kamen zu spät, und Elisabeth verstand es, den, welchen sie strafen wollte, an dem für alle empfindlichsten Punkte, an dem Nerve aller Dinge, ihren Zorn fühlen zu lassen, wie wir das schon bei Essex gesehen haben. Bei dem Tode des Lord Pembroke war das dem Verstorbenen verliehene Nutznießungspatent über den Wald bei Dean abgelaufen, und der Sohn

erwartete, daß es wie üblich vom Vater auf ihn übergehen werde. Aber der Wald wurde seinem Mitbewerber Sir Edward Winter zuerteilt, und erst sieben Jahre später unter James ihm wieder übertragen.

Pembroke blieb dauernd in Ungnade. Seine erneuten Gesuche um Reiseerlaubnis wurden immer wieder abschlägig beschieden, und es wurde ihm bedeutet, daß er sich als vom Hof verwiesen zu betrachten habe und verpflichtet sei „auf dem Lande hauszuhalten". Pyler sieht in diesem 1601 in Pembrokes Schicksal eingetretenen Umschlag eine Erklärung für den vorläufigen Abschluß seiner Londoner Verbindung mit Shakespeare, der in den Sonetten durch den die Gedichte an den Freund abrundenden Envoy (Nr. 126) seinen Ausdruck gelangt.

Augenscheinlich ist unter James das gute und nahe Verhältnis zwischen ihnen wieder hergestellt worden. Das beweist die Widmung der Folioausgabe zur Genüge.

Werfen wir nur noch einen flüchtigen Blick auf Pembrokes weiteres Lebensgeschick.

Der Tod des Vaters brachte ihm ein großes Vermögen; nichtsdestoweniger geriet er wegen seiner Unregelmäßigkeit öfters in ökonomische Schwierigkeiten. Im Jahre 1604 heiratete er Lady Mary, siebente Tochter des Lord Talbot, und die Hochzeit wurde mit einem Turnier gefeiert. Seine Frau brachte ihm viel Geld und Gut mit; aber nach der Ansicht der Zeitgenossen bezahlte er ihr Vermögen zu teuer, indem er ihre Person in den Kauf nahm. Seine Ehe war nicht glücklich.

Pembroke teilte mit seiner Mutter und seinem Oheim Philip Sidney die Liebe zur Literatur; er war nach Aubrey „der größte Mäcenas für gelehrte Männer von allen vornehmen Herren seiner Zeit und späterer Zeiten". Zu seinen „gelehrten" Freunden gehörten unter anderen die Dichter Donne, Daniel und Massinger (letzterer ein Sohn von dem Verwalter seines Vaters). Ben Jonson hat ihm ein Epigramm voller Lobsprüche gewidmet, was kein Wunder, denn zu Neujahr sandte Pembroke dem Ben Jonson stets zwanzig Pfund zum Ankauf neuer Bücher. Inigo Jones soll auf seine Kosten Italien besucht haben und stand in seinen Diensten. Davisons Poetical Rapsodies und zahlreiche andere Bücher sind ihm zugeeignet. Chapman, der ihm nahe gestanden, widmete

ihm am Schluſſe ſeiner Überſetzung der Iliade ein Sonet
Und dieſer Umſtand iſt intereſſant, weil viel dafür ſpricht, da
Chapman der Dichterrivale iſt, der Pembroke früh verherrlicht
deſſen Wohlwollen oder Bewunderung gewonnen und dadurch
Shakeſpeares Eiferſucht, Wehmut, ſorgenvolle Selbſtkritik und
Melancholie erregt hat, wie dies in den Sonetten 78 bis 86
erzählt iſt.

Beſonders das ſechsundachtzigſte Sonett gibt Minto Gelegen-
heit, den rivaliſierenden Dichter mit Chapman zu identifizieren.

Gleich die einleitende Zeile über die ſtolzen, geſchwellten Segel
ſeines großen Verſes paßt auf das vierzehnſilbige Metrum, worin
Chapman die Iliade überſetzte. Chapman hegte leidenſchaftliche
Begeiſterung für die von ihm bei jeder Gelegenheit verherrlichte
Dichtkunſt, und erhob den Anſpruch, als von übernatürlicher In-
ſpiration ergriffen zu gelten. In der Widmung zu ſeinem Gedichte
The Shadow of Night aus dem Jahre 1594 ſpricht er in ſtark
herabſetzenden Ausdrücken von den gewöhnlichen Wahrheitsſuchern
und nennt es eine lächerliche Vermeſſenheit, daß man ſo leicht
wie jene meinten, die Herrſchaft über die Kunſt erreichen könne
Die laſſe ſich von ihren Anbetern nicht beſchauen, wenn dieſe nicht
„vorher gebetet, gefaſtet und gewacht", ja wenn ſie nicht der
Kunſt wie „einer himmliſchen Vertrauten" (like an heavenly
familiar) Tropfen ihrer Seele gegeben hätten. Daher Shakeſpeares
Worte:

> War es ſein Geiſt, von Geiſtern ausgeſchloſſen
> Zu überird'ſcher Kunſt, der mich bezwang?

und die Wendung:

> Nicht er, noch jener Geiſt, der jede Nacht
> Ihm falſche Kunde raunt ins gläubige Ohr.

Nach dem Thronwechſel gelangte Pembroke ſofort zu einer
hohen Stellung am neuen Hofe. Schon 1603 wurde er Ritter
des Hoſenbandordens und im ſelben Jahre bewirtete er den König
auf Wilton. Er ſtieg von einer hohen Stellung zur andern
empor, bis er 1615 Lord Oberkammerherr wurde; aber bis zu
ſeinem Lebensende ließ er nicht von dem leichtſinnigen Leben ſeiner
Jugend ab. Mit ſeinem großen Vermögen beteiligte er ſich an
der Koloniſierung Amerikas und den drüben unternommenen Er-

dekungsreisen. Auf den Bermudasinseln und in Virginia wurden mehrere Orte nach ihm benannt. Vom Jahre 1614 an war er außerdem Mitglied der ostindischen Kompagnie.

Er widersetzte sich dem Bündnisse mit Spanien und war kein reund der auswärtigen Politik des Königs, auch war er durch ine Haltung nicht ohne alle Mitschuld an Raleighs so hart ahndetem Angriff auf spanische Schiffe. Er war ein Gegner acons als Lordkanzler und forderte 1621 eine Untersuchung von ssen unehrenhaftem Wandel, zeigte nachher aber, gerade wie outhampton, große Mäßigung und sprach sich dagegen aus, acon seiner Pairswürde verlustig zu erklären.

Im März 1625 stand er am Sterbebette des Königs, erkrankte 626 an Steinschmerzen und starb im April 1630 an einem chlaganfalle nach einem lustig verbrachten Abend. Donne gab 660 mit den Gedichten von mehreren anderen auch Gedichte on ihm heraus.

VI.

Bei der Besprechung des Schauspiels Verlorene Liebesmüh t bemerkt worden, daß es bei diesem Stücke nicht schwierig sei, die rsprünglichen Teile von den Partien zu unterscheiden, die vor dem ruck im Jahre 1598 bei der Umarbeitung entstanden, und es sind erschiedene Beispiele dafür angeführt worden (siehe 1. Teil, S. 52, 62). s wurde ausdrücklich hervorgehoben, daß die im vierten Aufzuge rkommenden, begeisterten Repliken Birons (oder wie der Zusammen= ang ergibt: Biron=Shakespeares) zum Preise der Liebe im vierten lt der Umarbeitung zu verdanken seien.

An einer anderen Stelle (siehe 1. Teil, S. 108) wurde darauf ufmerksam gemacht, daß die beiden Frauengestalten Rosalinde in erlorene Liebesmüh (Ende des dritten Aufzugs) und Rosa= nde in Romeo und Julia (II, 4) aller Wahrscheinlichkeit nach n und dasselbe Modell gehabt haben, da an beiden Stellen von em schönen, bläßlichen Mädchen mit schwarzen Augen die Rede ist. i dem ursprünglichen Texte von Verlorene Liebesmüh (dritter fzug) heißt es ausdrücklich:

> Ein bläßlich Ding mit samtnen Augenbrauen,
> Pechkügelchen statt Augen im Gesicht.

Um ſo mehr muß es überraſchen, daß der Dichter
Umarbeitung der Geſtalt augenſcheinlich ein anderes Modell
geſchoben hat, welches er wiederholt als ſchwärzlich ne
deſſen dunkle Hautfarbe, die in ihrer Ungewöhnlichkeit, un
wie ſie ſei, Gefahr liefe häßlich gefunden zu werden, mit de
Nachdruck betont wird wie in den Sonetten überall, wo die
Dame (the dark lady), die ſie beſingen, erwähnt o
ſchildert iſt. Unmittelbar bevor Biron die große Hymne a
anſtimmt, worin Shakeſpeare ſich ſeiner ſo deutlich als Spr
bedient (ſiehe 1. Teil, S. 62), neckt ihn der König mit der
Farbe ſeiner Angebeteten:

König

Bei Gott, dein Lieb' iſt ſchwarz wie Ebenholz.

Biron

Iſt Ebenholz wie ſie? O Holz der Wonne!
Ein Weib daraus gezimmert wär' mein Stolz!
Wo iſt ein Buch? Wem leiſt' ich meinen Eid?
Ich ſchwöre, was da ſchön iſt, ſchön erſt ward's,
Sobald ihr Blick das Auge hat geweiht;
Die Haut nicht ſchön, die nicht wie ihre ſchwarz.

König

O Ketzerei! Schwarz iſt der Hölle Zeichen,
Der Kerker Farbe, das Gewand der Nacht!
Des Himmels Helle iſt der Schönheit eigen.

Höchſt auffallend iſt die Antwort, die Biron hierau
denn ſie enthält genau dasſelbe, was Shakeſpeare in ſeinem
Namen im Sonett 127 zugunſten ſeiner ſchwärzlichen
ausſpricht:

Biron

Der Teufel lockt durch Lichtgeſtalt und Pracht,
O, wenn auch Schwarz der Liebſten Stirn bedeckt,
Sie trauert nur, daß Schmink' und falſches Haar
Oft Liebende mit falſchem Scheine neckt;
Durch ſie wird noch das Schwarze ſchön, fürwahr.
Nach ihrer Farbe blickt des Tages Mode,
Geborene Röte gilt für Schminke nun;
Drum malt das Rot, dem dieſer Tadel drohte,
Sich ſelber ſchwarz, der Stirn es gleich zu tun.

m Sonette heißt es:

Schwarz hielt man nicht für ſchön im Altertume,
Und war's auch ſchön, ward's doch nicht ſo genannt —
Jetzt rühmt man's als der Schönheit wahre Blume
Und blond wird ganz und gar ſeitdem verkannt.
Denn ſeit die Kunſt mit der Natur ſich mißt
Und Häßliches mit Flitterſtaat verſchönt,
Bleibt reine Schönheit namenlos, vergißt
Man ihren Dienſt, lebt ſie entweiht, verhöhnt.
Drum hat mein Mädchen Augen ſchwarz wie Raben,
Als ob ſie Trauer über andre trügen,
Die ſich durch fremdes Haar verunziert haben,
Durch falſchen Aufputz die Natur betrügen.
Doch ſolchen Zauber ſchließt dies Trauern ein,
Daß jeder ſagt, ſo müſſe Schönheit ſein.

ch die ſchwarze Schöne in Verlorene Liebesmüh hat lebendiges Modell gehabt, und wenn man nun bedenkt, Umarbeitung, wie der Titel beſagt, ſtattfand, als das ı Weihnachten 1597 vor Ihrer Hoheit aufgeführt werden odann, daß die dunkle Roſalinde im Stücke die Hofdame inzeſſin iſt, die an einer Stelle mit einer Wendung, welche jt hingeworfene Artigkeit gegen die Königin von England als „ein holder Mond" bezeichnet wird — ſo liegt die ng nahe, daß jene brünette Schönheit eine Hofdame der und daß der ganze Schluß des vierten Aufzuges über e der übrigen Zuſchauer hinweg an ſie gerichtet geweſen. war, iſt uns unbekannt; denn keine zeitgenöſſiſchen Mit- haben uns ihren Namen überliefert. Von der Vermutung b, daß Pembroke der Held der Sonette ſei, hat Tyler nlich wahrſcheinlichen Schluß auf ihre Perſon ziehen können. ien ja ſehr gut, welche Hofdame der Königin es war, mit broke als Jüngling jene Verbindung einging, die ihr im 601 zum Verderben wurde, und die Vermutung liegt nahe, Dame, die Pembroke in ihre Macht bekam, jene ſchwarz- brünette war, die Shakeſpeare nach ſeiner eigenen Ausſage ı Wahnſinn" liebte.

e ſtark gefärbte Büſte von Mary Fitton am Denkmal utter in der Kirche zu Gawsworth in England — ab- in Tylers Shakespeares Sonnets — brachten Tyler

4*

zu der Überzeugung, daß sie ungewöhnlich dunkel gewesen ist. Eine genaue Vorstellung, wie sie um das Jahr 1600 ausgesehen hat, kann die Büste uns allerdings nicht geben, denn sie wurde erst 1626 ausgeführt, als die Dame achtundvierzig Jahre alt war; aber so viel läßt sich erkennen, daß die Hautfarbe dunkel, das hoch frisierte Haar und die großen Augen schwarz waren. Daß sie nicht schön war, stimmte mit der Schilderung im Sonett 141:

In Wahrheit lieb ich dich nicht mit den Augen,
Denn tausend Fehler an dir finden sie,
Doch liebt mein Herz was ihnen nicht will taugen,
Und kümmert sich um ihren Ausspruch nie.
Auch deine Stimme kann mein Ohr nicht reizen,
In keinem Punkt bist du vom Makel rein,
Nicht Zärtlichkeit noch alle Sinne geizen
Nach sinnlichem Genuß mit dir allein.
Doch Witz, Verstand und Sinne allvereint
Entziehn nicht deinem Dienst mein Herz, das närr'sche,
Das seine eigne Herrschaft gern verneint,
Daß deine stolze Macht es ganz beherrsche.

Es ist W. A. Harrison gelungen, eine Stammtafel zu entdecken, aus der hervorgeht, daß Mary Fitton, die am 24. Juni 1578 geboren wurde, im Jahre 1595, also im Alter von siebzehn Jahren, bei der Königin Elisabeth Maid of honour wurde. Folglich war sie neunzehn Jahre alt, als Shakespeares Truppe um Weihnachten 1597 Verlorene Liebesmüh mit der Verherrlichung der dunkeln Schönheit Rosalinde bei Hofe aufführte; sie konnte also schon bei früheren Hoffesten die Bekanntschaft des dreiunddreißigjährigen Dichters und Schauspielers gemacht haben. Es ließ sich denken, daß sie, hoch gestellt und keck, ihm gegenüber den ersten Schritt getan hatte.

Daß die dunkle Schönheit nicht mit Shakespeare zusammen gewohnt habe, geht deutlich aus den Sonetten hervor, z. B. aus Sonett 144 (but being both from me). Daß sie durch ihren Rang und ihre gesellschaftliche Stellung hoch über Shakespeare stand, ihre Eroberung ihn daher eine Zeitlang mit Stolz und Triumph erfüllte, verrät das Sonett 151 (in den Ausdrücken triumphant prize, proud of this pride). Tyler hat sogar eine direkte Hindeutung auf ihren Namen im Sonett 151 zu finden

das überhaupt an so kühnen und so derbsinnlichen An-
reich ist, wie sie in unserer heutigen Poesie unmöglich

geeignet Befremden zu erregen war der Umstand, daß
152, wo Shakespeare sich selbst meineidig nennt, weil
h verheiratet, seine Dame liebe, deutlich ausgesprochen
die dunkle Schönheit sei verheiratet — doppelt meineidig
:nannt, nämlich zuerst gegen ihren Mann (thy bed-
ɛe) und dann gegen Shakespeare, indem sie ihm mit
igen Freunde untreu geworden sei. Dies ließ sich nicht
zusammenreimen, daß Mary Fitton (deren Mrs. ebenso-
:lein als Frau bedeuten kann) zu dieser Zeit stets den
res Vaters trägt. Sie heiratete erst ungefähr 1607
ssen William Polewhele, zu dem sie vor der Ehe Be-
gehabt zu haben scheint. Nachdem ihr Mann 1610
war, verheiratete sie sich zum zweiten Male mit John

uß indessen festgestellt werden, daß ein 1897 erschienenes
uns zum ersten Male wirklich zuverlässige Beiträge zu
ons Leben gab, es äußerst zweifelhaft erscheinen läßt,
cklich in ihr die dunkle Dame haben sollten. Der Titel
s ist: Gossip from a Muniment-Room, being
in the lives of Anne and Mary Fitton 1574
es ist herausgegeben von Lady Newdigate-Newdegate,
iem Nachkommen der älteren Schwester Anne verheiratet
s bringt eine ganze Anzahl interessanter Briefe an diese
rch andere Mitteilungen aus den Familienarchiven mit-
:rbunden. Hierin wird — trotz Tylers versuchtem Wider-
nachgewiesen, daß zwei auf Arbury befindliche, gut-
: und zu Lebzeiten von Mary Fitton hergestellte Porträts
eine dunkle Dame, sondern eine Frau mit heller Haut-
inem Haar und grauen Augen zeigen.
Mary Fitton selbst enthält die Sammlung übrigens nur
s kurzes Billett, aber in den Briefen ist oft von ihr die
s ihnen geht hervor, daß sie gleich nach Antritt ihrer
ls Hofdame der Königin in dem bejahrten Hofbeamten
im Knollys, dem Vorsteher des königlichen Haushaltes,
unter James als Lord Knollys eine höchst einflußreiche

Persönlichkeit wurde, einen Anbeter besaß, und daß beide verabredet hatten, sich zu heiraten, sobald Sir William Witwer geworden sei. Ihr Verhältnis wurde erst abgebrochen, als der Skandal mit Lord Pembroke ausbrach, und Sir William heiratete nach dem Tode seiner Gattin eine andere Dame. Dieses Verhältnis scheint auf den ersten Blick die Annahme zu unterstützen, daß Mary Fitton Shakespeares Dame war, insofern dadurch der Ausdruck thy bedvow broke verständlich würde und insofern Knollys Vorname William die beiden ersten Zeilen im einhundertfünfunddreißigsten Sonett zu erklären scheint, in denen es heißt: Du hast deinen Willen (oder William) und William (oder Willen) noch einmal und William (oder Willen) zum Überfluß. Man hatte lange Zeit angenommen, daß die beiden letzten dieser Wills auf Pembroke und Shakespeare anspielten; es war dunkel, ob sich ein dritter William im ersten verbarg. 1881 schrieb Dowden: „Da wir wissen, daß die Dame einen Gemahl hatte, so ist es möglich, daß auch er William hieß." Indessen kann man dem unzweideutigen Zeugnis des Porträts gegenüber diesem Umstande kein Gewicht beilegen.

Hierzu kommt noch, daß Shakespeares Name in den jetzt herausgegebenen Fittonschen Familienpapieren nirgends genannt wird. Natürlich ist das bloße Schweigen kein Beweis. Mary Fitton kann Shakespeare genau gekannt haben, ohne daß ihre Verwandten davon eine Ahnung hatten. Überdies ersehen wir aus den Worten, mit denen der Clown der Shakespeareschen Truppe, der bekannte William Kemp, ihr sein Büchlein Nine Daies Wonder zueignete, daß sie mit der Truppe Fühlung hatte. Diese Widmung lautet nämlich: Mistris Anne (soll heißen Mary) Fitton, Mayde of Honour to the most sacred Mayde, Royal Queene Elisabeth. Aber ich gestehe, daß Marys graue Augen für mich die Sache entscheiden.

Wenn aber auch nach Veröffentlichung der Fittonschen Papiere die Identität Mary Fittons mit der dunklen Dame der Sonette als unwahrscheinlich betrachtet werden muß, so ist dadurch noch nicht ausgeschlossen, daß Pembroke Shakespeares Nebenbuhler gewesen sein kann. Wenn Essex, wie wir oben sahen, zugeben mußte, daß er gleichzeitig zu vier Damen des Hofes Beziehungen unterhielt, so kann Pembroke zweien nahegestanden haben.

Die dunkle Dame wird in den Sonetten als wahre Evastochter geschildert, reizend, bestrickend, gefallsüchtig, lügnerisch und treulos, geschaffen, mit vollen Händen Glück und Qual auszuteilen, so recht ein Weib, alle Saiten in der Brust eines Dichters zittern und erklingen zu lassen.

Da sie sichtlich genug gesellschaftlich über dem Dichter stand, so hat er sich wahrscheinlich in seiner Verbindung mit ihr, anfangs vom Schicksal reich begünstigt, von Liebesglück berauscht, über seinen Stand hinaus gehoben, geehrt und bereichert gefühlt. Sie brachte den Hauch einer höheren Welt, einen Duft von aristokratischer Weiblichkeit in sein Leben. Es läßt sich denken, daß er ihren Witz, ihre Geistesgegenwart und Kühnheit, ihre Schlagfertigkeit, ihre Einfälle und Antworten bewunderte; in ihr hat er die vornehme Überlegenheit, die muntere Koketterie, die Sicherheit, die Eleganz, den übersprudelnden Mutwillen des jungen, emanzipierten Weibes aus nächster Nähe studiert, genossen und verehrt. Wer weiß, wie viel von ihrem Wesen und Benehmen in seine jungen genialen Beatricen und Rosalinden übergegangen ist.

Vor allen Dingen hat sie ihm das Glück geschenkt, sein Leben potenziert zu fühlen, einen Hauptteil des Glückes, das in den Jahren, in denen das Verhältnis zwischen ihnen besteht, in der eben besprochenen kleinen Reihe sprühend witziger und erotischer Lustspiele seinen Ausdruck findet. Man wende nicht ein, daß die Sonette nur wenig bei diesem Glücke verweilen. Die Sonette stammen aus der Zeit der Krise, da es ihm Gewißheit geworden war, was er anfangs wahrscheinlich nur ahnte, daß seine Geliebte seinen Freund verlockt hatte, und manche leidenschaftliche und zerrissene Stimmung, die ihn im Augenblicke des Wendepunktes überwältigte, als er seine Geliebte vom Freund erobert und bald durch den Freund entehrt sah, hat er in seiner Darstellung zurückdatiert. Dann ergriff ihn das Gefühl, als hätte er, von beiden verraten, beide unwiederbringlich verloren. Dem Bilde, das sich in jener späteren Zeit in seinem Gemüte von ihr geformt hat, entspricht ihr Bild, wie es uns die Sonette überliefern.

Und doch werden auch in ihnen Augenblicke, ja Stunden beschrieben, wo er sein Wesen in Zärtlichkeit und Harmonie aufgelöst gefühlt hat. Welch liebeselige Stimmung weilt nicht über der in em so melodischen einhundertachtundzwanzigsten Sonett ausgemalten

Szene, wo die anmutige Virginalſpielerin ihre feinen ariſtokratiſ
Finger über die Taſten gleiten läßt, und wo ſie, die vom Did
zärtlich mit my music Angeredete, den Lauſchenden mit il
Muſik bezaubert, indes er ſich danach ſehnt, ihre Finger und Lip
an ſeinen Mund zu drücken. Er beneidet die Taſten, die i
weichen Hände küſſen, und ſchließt: Reich' ihnen deine Finger, 1
deine Lippen zum Kuß!

Since saucy jacks so happy are in this
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

Doch ſind allerdings die kränklich glühenden, klagenden u
anklagenden Sonette weitaus in der Mehrzahl.

Immer wieder kommt er darauf zurück, wie treulos und leid
fertig ſie ſei. Im Sonett 137 nennt er ſie „die Bucht, wo je
Mann anlegt"; Sonett 138 beginnt:

Schwört meine Liebe, ſie hält feſt am Wahren,
So glaub' ich's ihr, obwohl ich weiß, ſie lügt.

Und im Sonett 152 macht er ſich ſelbſt Vorwürfe, daß
unzählige falſche Eide abgelegt, weil er für ihren Wert Bürgſch
geleiſtet habe. Keine Überſetzung kann die melodiſche Schönh
und die ergreifende Wucht dieſer Stelle im Original wiedergeben.

But why of two oaths' breach do I accuse thee
When I break twenty? I am perjured most;
For all my vows are oaths but to misuse thee,
And all my honest faith to thee is lost:
For I have sworn deep oaths of thy deep kindness,
Oaths of thy love, thy truth, thy constancy;
And to enlighten thee, gave eyes to blindness,
Or made them swear against the thing they see.

Im Sonett 139 ſchildert er ſie ſo kurtiſanenhaft gefallſüd
daß ſie es nicht einmal in ſeiner Gegenwart unterlaſſen kö
mit allen ohne Unterſchied zu kokettieren:

Daß du mich nicht mehr liebſt, ſag's unumwunden,
Doch blick' nicht ſeitwärts, wenn ich bei dir bin.
Wozu die Täuſchung? Reicht, mich zu verwunden,
Nicht deine offne Stärke mehr als hin?

Bis zur Grauſamkeit mißbraucht ſie ihre Zaubermacht über ihn. Sie iſt ſo tyranniſch, heißt es im Sonett 131, wie jene, die der Stolz auf ihre Schönheit grauſam macht, denn ſie wiſſe wohl, daß ſie für ſein liebekrankes Herz der ſchönſte und koſtbarſte Juwel ſei. Ein wahrer Zauber aber ſei die Macht, die ſie über ihn ausübe. Er begreife das ſelbſt nicht, heißt es im Sonett 150:

Was iſt's, das ſolchen Reiz dem Böſen gibt,
Daß, magſt du noch ſo ſchlimme Wege wandern,
Man doch weit mehr all deine Sünde liebt
Als Tugend und Vollkommenheit in andern.

Wer lehrte dich, ruft er aus, meine Liebe zu dir ſtets zu mehren, je mehr Urſache ich finde und ſehe dich zu haſſen?

Kein Dichter Frankreichs aus dem dritten Jahrzehnt unſeres Jahrhunderts, auch Muſſet nicht, hat in leidenſchaftlicheren Worten von dem Fieber, der Qual, dem Wahnſinn der Liebe geſprochen als Shakeſpeare hier. Siehe Sonett 147:

Mein Lieben gleicht dem Fieber, es begehrt
Nach dem nur, was vermehrt der Krankheit Trieb,
Nährt ſich von dem nur, was ſie ſelber nährt,
Krankhaftem, wechſelndem Gelüſt zu lieb.
Mein Liebesarzt Verſtand ließ mich allein
Im Elend, weil ich ſeinen Rat verſchmäht.
Jetzt ſeh' ich meine eigne Torheit ein
Und fühle Reu', doch hoffnungslos, zu ſpät.
Ohne Verſtand bin ich unheilbar nun,
Verworren und verdunkelt iſt mein Sinn
Und ebenſo mein Reden, Denken, Tun,
Blind um die Wahrheit irr' ich her und hin.
Du, die ich ſchön und ſtrahlend mir gedacht,
Biſt dunkel wie die Hölle, ſchwarz wie Nacht.*)

Er entwirft ein Bild von ſich als einem von Leidenſchaft verſtörten Liebhaber. Seine Augen ſeien von nächtlichem Wachen und Tränen geſchwächt. Er verſtehe ſie, die Welt und ſich ſelbſt nicht mehr. Wenn das ſchön ſei, woran ſeine verliebten Augen

*) Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madman's are,
At random from the truth, vainly express'd.

hangen, wie könne die Welt denn ſagen, daß es häßlich ſei? Wenn es aber nicht ſchön ſei, ſo beweiſe ja ſeine Liebe, daß eines Verliebten Auge weniger zuverläſſig ſei als das Auge irgend eines anderen. (Sonett 148.)

Und doch verſtehe er, worauf der von ihr ausgehende Zauber beruhe: auf dem Glanze und dem Ausdrucke ihrer ſtrahlenden, rabenſchwarzen Augen (127, 139). Er liebe ihre Augen, die ſo ſeelenvoll ſeien und über die Geringſchätzung zu trauern ſchienen, womit ihr Herz ihn martere (132). So jung ſie ſei, beſtehe ihr Weſen doch aus lauter Leidenſchaft und Willen; unlenkſam in ihren Launen ſei ſie geſchaffen zu herrſchen und ſich hinzugeben.

Wie wir erraten können, daß ſie Shakeſpeare gegenüber die erſten Schritte tat, ſo ſehen wir, daß ſie es ſeinem jungen Freunde gegenüber ebenſo machte. In mehreren Sonetten (41, 144) wird ausdrücklich die Wendung gebraucht, ſie habe um ihn geworben.*) In Sonett 143 wendet Shakeſpeare ein in ſeiner Naivetät ungemein malendes Gleichnis an, das zugleich die Innigkeit ihres gegenſeitigen Verhältniſſes und den Eifer der jungen Dame, ſeinen Freund zu gewinnen, bezeichnet. Er vergleicht ſie mit einer Frau, die ihr Kind auf die Erde ſetzt, um einem davoneilenden Huhne nachzulaufen:

Wie eine Hausfrau ſorglich voller Haſt
Dem Huhn nachläuft, das ſich davon gemacht,
Ihr Kind zu Boden ſetzt und ohne Raſt
Das Huhn verfolgt, bis ſie es heimgebracht,
Derweil hell ſchreiend ihr verlaſſnes Kind
Sie aufzuhalten ſucht, die unverzagt
Dem Huhn nachläuft, für andres taub und blind,
Nicht wahrnimmt, wie ihr eignes Kindlein klagt;
So läufſt du hinter dem, was dir entweicht,
Und ich, dein Kind, klag' um dich trübgemüt.
O komm zu mir, wenn du dein Ziel erreicht,
Küß mich, wie eine Mutter, ſei mir gut!
Und meine Klagen um dich werden ſtill,
Und flehen will ich, daß dir werd' dein Will'!

Die Weichheit des Gefühles, die ſich hier offenbart, iſt den ganzen ſeeliſchen Zuſtand des Dichters in dieſem Dopp

*) And when a woman woos, what woman's son will sou leave her! (41). Wooing his purity with her foul pride (144).

verhältniſſe bezeichnend. Selbſt da, wo er den Freund nicht von aller Schuld losſprechen kann, ſelbſt wo er ihm mit tiefer Wehmut vorwirft, dem Armen das einzige Lamm geraubt zu haben, iſt ſeine Hauptbeſorgnis doch die, daß er und der Freund nicht Feinde werden mögen. Man vergleiche das rührend ſchöne Sonett Nr. 40, deſſen Wohllaut keine Überſetzung zu erreichen vermag.*)

Ganz dasſelbe iſt der Fall in dem ergreifenden zweiundvierzigſten Sonett, das beginnt:

Daß du ſie haſt, iſt nicht mein ganzer Schmerz,
Obwohl ſie mir, beim Himmel! teuer war.
Doch, daß ſie dich hat, daß dein Freundesherz
Jetzt ihr gehört — das beugt mich ganz und gar.

Es ſchließt mit der ein wenig faden und geſuchten Wendung, da der Dichter und ſein Freund eins ſeien, ſo liebe ſie in Wirklichkeit ihn allein.**)

Alle dieſe Wendungen zeugen nicht bloß von dem alles überwiegenden Wert, den die Freundſchaft des jungen Beſchützers für Shakeſpeare hatte, ſondern auch von der ſinnlichen und ſeeliſchen Anziehung, die ſeine wandelbare Geliebte trotz allem auf ihn ausübte.

Es iſt nicht unwahrſcheinlich, daß in Ben Jonſons Bartholomew Fair (1614) eine ſpöttiſche Hindeutung auf dieſes in den im Jahre 1609 herausgegebenen Sonetten dargeſtellte Verhältnis enthalten iſt. In der dritten Szene des fünften Aufzugs wird hier auf einem Puppentheater ein Stück aufgeführt, betitelt: Die alte moderne Geſchichte von Hero und Leander, auch Prüfein wahrer Liebe genannt, mit einer ebenſo untrüglichen Probe auf die Freundſchaft zwiſchen Damon und Pythias, zwei treuen Freunden on the Bankside.

---

*) Take all my loves, my love, yea take them all
What hast thou then more than thou hadst before?
No love, my love, that thou mayst true love call:
All mine was thine before thou hadst this more.
. . . . . .
I do forgive thy robbery gentle thief,
Although thou steal thee all my poverty . . .

**) But here's the joy; my friend and I are one;
Sweet flattery; then she loves but me alone.

Hero iſt hier ein Londoner Mädchen. Der eine ihrer Geliebten ſchwimmt über die Themſe zu ihr hin. Im Stücke treffen ſich Damon und Pythias bei ihr; ſie ſchelten einander auf das Fürchterlichſte aus, als ſie erfahren, daß ſie „die Dirne gemeinſchaftlich haben", und werden ſchließlich die beſten Freunde von der Welt.*)

VII.

Die Zueignung der Sonette Shakeſpeares bezeichnet ihren Gegenſtand nur als Mr. W. H., was lange Veranlaſſung gab, daß auch diejenigen, die das Wort **begetter** nicht als Verſchaffer, ſondern als Erzeuger auffaßten, den Gedanken an William Herbert abwieſen. Es wäre, glaubte man, doch allzu naſeweis geweſen, einen jungen Lord wie den Grafen von Pembroke ſo ohne Anführung ſeines Titels zu bezeichnen. Hiergegen wurde, als der Glaube an Pembroke als den Helden der Sonette durchdrang, geltend gemacht, daß der Herausgeber eben durch dieſe Bezeich-

---

*) Damon

Whore-master in thy face
Thou hast lain with her thyself, I'll prove it in this place.

. . . . . .

Leatherhead

They are whore-masters both, sir, that's a plain case.

Pythias

Thou lie like a rogue.

Leatherhead

Do I lie like a rogue?

Pythias

A pimp and a scab.

Leatherhead

A pimp and a scab!
I say, between you, you have both but one drab.

. . . . . .

Pythias and Damon

Come, now we'll go together to breakfast to Hero.

Coke

Thus, gentles, you perceive, without any denial
Twixt Damon and Pythias here friendship's true trial.

ungsart vermeiden wollte, Pembroke der großen Öffentlichkeit
lzu deutlich als die Hauptperſon jenes Konflikts zu bezeichnen,
n die Sonette in ihrer undurchſichtigen Sprache vor ihren Leſern
tfalteten. Ganz ohne Rückſicht auf die Öffentlichkeit ſind ſie
ar nicht geſchrieben; das beweiſt das wiederholte Verſprechen,
rch ſie das Andenken an die Schönheit des Freundes unſterblich
machen; ſie waren indeſſen doch nicht vom Dichter ſelbſt ver-
ientlicht worden, und der Buchhändler Thorpe konnte ſich recht
hl ſagen, daß es dem Lord Pembroke nicht angenehm ſein würde,
) unzweideutig als den Liebhaber der dunkeln Dame und den
icklichen Nebenbuhler des Dichters bezeichnet zu ſehen, beſonders
jenes Jugenddrama ſeines Lebens auf eine Weiſe endete, an
: erinnert zu werden ihm unlieb ſein mußte.

Ein im Jahre 1898 erſchienenes ſehr gewichtiges Werk A Life
William Shakespeare von Sidney Lee, hat indeſſen, kraft
tgfältiger und tiefgehender Studien, die Vorſtellung, als ſeien die
onette Pembroke gewidmet und hätten ihn zum Helden, von neuem
ſchüttert. Lee, der — recht willkürlich — der Nennung von
embrokes Namen und der Berufung auf ſein Verhältnis zu
hakeſpeare in der Zueignung der Folioausgabe keinerlei Gewicht
ilegen will, geht davon aus, daß Southampton der einzige lite-
riſche Mäcen iſt, dem Shakeſpeare ſelbſt ſeine Dankbarkeit aus-
ſprochen hat, und vermutet, daß nur er der Held der Sonette ſei.
a dieſe nach Lees Annahme größtenteils zwiſchen dem Frühjahr
93 und dem Herbſt 1594 niedergeſchrieben ſind, ſo wird
outhampton jung genug, um ſo angeredet werden zu können,
e es in den Gedichten geſchieht.

Was die Widmung der Sonette betrifft, ſo erklärt Sidney
e, daß es geradezu unpaſſend geweſen wäre, einen ſo mächtigen
ann, wie es Pembroke im Jahre 1609 war, mit Mr. W. H. zu
eichnen. In ſeinen jüngeren Jahren, ſelbſt als er noch kein
cht auf den Lordtitel hatte, wurde er ſtets Lord Herbert genannt.
16 widmete Thorpe ihm ein Buch und leitete die Dedikation
folgenden ehrfurchtsvollen, ja kriechenden Worten ein: Tothe
ght Honourable, William Earl of Pembroke, Lord
amberlaine to his Majestie, one of his most hono-
le Privie Counsell, and Knight of the most noble
er of the Garter uſw.

Sidney Lee faßt das Wort begetter nur als Verſchaffer auf und meint, daß Thorpe in der Widmung ganz einfach dem Manne ſeinen Dank ausſprechen wollte, der ſich eines der im Umlauf befindlichen Manuſkripte der Sonette erworben und dann Thorpe übergeben hatte. Und da ſich unter einer die Gedichte des Jeſuiten Robert Southwell aus dem Jahre 1606 begleitenden Widmung die Buchſtaben W. H. als Bezeichnung eines anderen unbedeutenden Verlegerpiraten, William Hall, finden, ſo vermutet Sidney Lee, daß dieſer drei Jahre ſpäter das Manuſkript zu den Sonetten aufgeſchnüffelt und Thorpe deshalb ſein Unternehmen unter Halls Schutz geſtellt habe. Auf dieſem Gebiet, wo alles dunkel iſt, hält es ſchwer, einem ſo viel gelehrteren Mann gegenüber eine beſtimmte Überzeugung auszuſprechen. Doch liegt im Wortlaut der Zueignung etwas, daß ſich nicht mit der Vorſtellung zuſammenreimt, als wende Thorpe ſich hier an einen Freund und Berufsgenoſſen, und Sidney Lees einzige Abwehr gegen dieſen Einwand beſteht in der Bemerkung, Thorpe ſei in ſeinem Sprachgebrauch alles andere als ſorgſam geweſen. Bezeichnend iſt es auch, daß von den drei Widmungen, die nach der Zueignung an Mr. W. H. von Thorpes Hand vorliegen, eine an Florio, die beiden anderen an den Jarl von Pembroke, alſo an wirklich vornehme Beſchützer gerichtet ſind; dagegen iſt die eine, die er neun Jahre früher an den Verleger Edvard Blount richtete, der das von Thorpe erworbene Manuſkript zu Marlowes Lucanüberſetzung für ihn herausgab, in einem weit vertraulicheren Ton abgefaßt, wendet ſich an his kind and true friend, und gibt dem Betreffenden „einige wenige Winke“, wie er ſich der ihm ungewohnten Rolle des Beſchützers anpaſſen könne. Der Abſtand von dieſem Ton bis zu der Ausdrucksweiſe in der Widmung der Sonette iſt groß.

Was Sidney Lee mit ſeinen Unterſuchungen und Vermutungen dartun will, iſt alſo, daß der Mann, der in den Sonetten als Mäcen des Dichters auftritt, Southampton, und nicht Pembroke ſei. Der Name hat nicht viel zu beſagen, wie es in Wirklichkeit nicht viel zu beſagen hat, ob das in den Sonetten beſungene und angegriffene Weib den Namen Mary Fitton oder einen anderen trug, über den wir nie Klarheit erlangen werden. Die Hauptſache iſt indeſſen, daß Lee ebenſo wie eine ganze Anzahl früherer Schriftſteller, — und zwar hauptſächlich einige mit der europäiſchen Literatur

Zeit, speziell der Sonettdichtung Italiens, Frankreichs und
ıds am gründlichsten vertrauten Forscher, wie Delius und
ı Deutschland, Henrik Schück in Schweden — anläßlich der
chen, für das damalige Zeitalter konventionellen Züge in
peares Sonetten die darin behandelten Verhältnisse als in
Wesentlichen erdichtet bezeichnet und ihnen jeden selbst-
ɔhischen Wert aberkannt hat. Wohl kaum einer vor ihm
ɔ jedoch bestrebt, Shakespeares Originalität auf dem Gebiet
onettdichtung so stark zu begrenzen.

ee macht zunächst darauf aufmerksam, daß die ganze Masse
ılischen Sonettdichtung, die im letzten Jahrzehnt des 16. Jahr-
ts entsteht, dermaßen abhängig war, zuerst von Petrarca,
von französischen Vorbildern wie Ronsard, du Bellay und
:tes, daß man sie als ein Gemisch von Nachahmungsstudien
ıen kann — wenn sie nicht schlecht und recht eine Mosaik
lagiaten war. Das ist selbst bei den ersten, wie Spenser,
Sidney, Watson, Lodge, Drayton, Daniel der Fall. Dann
t er, Shakespeares Abhängigkeit von seinen Vorgängern
weisen. Shakespeare nahm keinen Anstoß, sich Gedanken und
aus den Sonetten anzueignen, die zu seiner Zeit von Daniel,
ın, Watson, Barnabe Barnes, Constable und Sidney vor-
so bewußt und so rücksichtslos, wie er in seinen Schau-
Dramen und Novellen von zeitgenössischen und älteren
n bearbeitete. Vor allem Drayton hat er viel zu verdanken.
le diese Engländer Nachahmer der Franzosen gewesen, so
n Shakespeares Sonette den falschen Anstrich, sich an Ronsard,
ſ und Desportes unmittelbar und stark anzulehnen, trotzdem
peare diese Dichter wohl kaum in der Ursprache gekannt hat.
chon Adolf Hansen hatte in der dänischen Übersetzung der
e auf zahlreiche unpersönliche Züge aufmerksam gemacht.
en schwächeren Sonetten „mit ihrer gezwungenen und kom-
en Bildermaschinerie" tragen manche derartig den Stempel
ıtgeistes, daß sie gar nicht als individuelle Arbeiten Shake-
betrachtet werden können, und einzelne Sonette sind so
eg Nachahmungen, daß sie keineswegs als Bekenntnisse gelten

Die Sonette 18 und 19 münden in denselben Gedanken
e das neununddreißigste Sonett in Daniels Delia, und die
: 55 und 81 behandeln ganz denselben Gegenstand wie das

neunundſechzigſte Sonett in Spenſers Amoretti. — Endlich fi
ſich die Geſchichte von den Freunden, deren einer dem anderen
Geliebte raubt, ſchon in Lylys Euphues.

Sidney Lee behauptet, daß Shakeſpeare nur von Ron
entlehnte Wendungen benutze, wenn er in den Sonetten 24
122 ſagt, daß das Bild des Freundes auf dem Grunde ſe
Herzens gemalt, oder daß ſein Gehirn ein beſſeres Erinnerungs
an den Freund ſei, als das ihm von dieſem geſpendete B
Wenn er in den Sonetten 44 und 45 den Menſchen als aus
Elementen Erde, Waſſer, Luft und Feuer beſtehend ſchildert, ni
er Motive von Spenſer und Barnes auf. Die Sonette 46 un
über die Debatte des Auges und des Herzens ſind in Ausdri
geſchrieben, die Watſons zwanzigſtes Sonett in The Tear
Fancie entliehen ſind. Wenn er die Gewißheit ausdrückt,
ſeine Verſe unſterblich ſind, alſo auch den Freund unſter
machen werden, ſpricht er nicht aus Überzeugung, ſondern beha
nur auf ſeine Art ein Thema, das nach dem Beiſpiel Pin
Horaz' und Ovids ſchon die Franzoſen Ronſard und Desp
nach ihnen engliſche Sonettendichter wie Spenſer, Drayton
Daniel variiert hatten. Sogar wenn er ſagt, daß ſeine L
ſchön ſei, obwohl ſie dunkel und alſo den allgemeinen Re
nach unſchön wäre, iſt er nicht original; denn ſchon Si
gebrauchte eine ähnliche Wendung. Und ſchlägt er um und er
in den dunklen Augen und der dunklen Hautfarbe ſeiner L
ein Zeichen für die Schwärze ihrer Seele, ſo iſt er noch
weniger original; denn das heftig vorwurfsvolle Sonett
damals eine immer wiederkehrende Abart des erotiſchen. M
findet man häufiger, als daß ein Sonettendichter eine Ge
ausſchilt; Ronſard nannte die ſeine eine Tigerin, eine Mörd
eine Meduſa, Barnabe Barnes die ſeine eine Tyrannin, eine Me
einen Felſen; die liebevollen und tadelnden Redensarten wec
ſo häufig miteinander ab, daß Gabriel Harvey dieſe Manier
parodierte. Nach vielen anderen macht endlich Sidney Lee d
aufmerkſam, daß es auch unerheblich ſei, wenn Shakeſpeare
in den Sonetten 22, 62, 73, 138 als alt bezeichnet; denn
war bei den Sonettendichtern jener Zeit ein eingebürgerter Br
Daniel ſpricht in Delia (23), erſt neunundzwanzig Jahre alt
wäre ſein Leben nun zu Ende gelebt, Richard Barnfield ſo

erst zwanzig Jahre alt, den Knaben Ganymedes auf, sein silbergraues Haar, seine runzlige Haut, die tiefen Furchen seines Antlitzes zu beschauen — all dies nach Petrarcas Beispiel.

Lee gibt indessen zu, daß die Annahme undenkbar wäre, die Gruppe von Sonetten, die den Leser am stärksten interessiert, die auch in Sprachbehandlung und Gedankengang reifste, sei in Shakespeare dreißigstem Jahre entstanden; er meint sogar, daß Shakespeare bis zum Jahre 1603 Sonette gedichtet habe und konstatiert — was jedoch in entschiedenem Widerspruch mit dem Wortlaut des Gedichtes steht — daß das Sonett 107 in diesem Jahre anläßlich des Todes der Elisabeth geschrieben wurde. Daß das Wort Mond hier Elisabeth bezeichnet, ist unzweifelhaft. Aber wie der Ausdruck:

The mortal moon hath her eclipse endured

die schließliche Verdunkelung des Mondes bedeuten kann, ist unbegreiflich. Daß der Mond seine Verdunkelung überstanden hat, heißt doch, daß er jetzt wiederum klar scheint; also paßt die oben gegebene Auslegung, die hierin eine Anspielung auf Essex' mißlungene Verschwörung sieht, weit besser. Aber hieraus ergäbe sich ja für dies Sonett wie für die in Geist und Ton mit ihm verwandten nicht das Jahr 1603 sondern 1601. Hier sind es jedoch nicht die Einzelheiten, auf die es ankommt. Es handelt sich um eine Grundauffassung des poetischen Schaffens. Alle Kunst, selbst bei den Größten, beginnt als Nachahmung; kein Dichter ist ohne Beeinflussung geblieben. Und bis auf die neueste Zeit herunter hat niemand Anstoß genommen, sich vom Vorgänger anzueignen, was er brauchen konnte. Selbst heutzutage, wo die Auffassung von der Originalitätspflicht weit strenger ist als im 16., 17. und 18. Jahrhundert, läßt sich bei bedeutenden Dichtern die Aneignung fremder Gedanken und Wendungen leicht nachweisen, und sogar jetzt könnte man ohne Schwierigkeit eine Heerschar von stehenden Zügen bei den Lyrikern aller europäischen Länder aufzählen. Es gibt ja keine so sehr große Anzahl von Motiven zur lyrischen Dichtung. Lyriker haben, wie Menschen überhaupt, viele Stimmungen und Zustände gemeinsam. In der Ausformung allein kann sich — besonders wenn von Dichtungen in ein und demselben vierzeiligen Versmaß die Rede ist — die persönliche Eigenart des Dichters offenbaren.

Als selbstbiographische Quelle im gröbsten Sinne des Wortes wird kein verständiger Kritiker lyrische Gedichte nehmen. Das dichterische Ich deckt sich selten ganz mit dem privaten. Aber andererseits kann es nicht stark genug betont werden, daß Bücher, d. h. gute, wertvolle Bücher, solche, die man noch liest, auch wenn Jahrhunderte vergangen sind, seitdem sie niedergeschrieben wurden, nie von Büchern gezeugt werden, sondern vom Leben. Keiner, der auch nur einen Tropfen Künstlerblut in seinen Adern hat, kann sich einbilden, daß ein Dichter von Shakespeares Rang haufen- und haufenweise Sonette geschrieben habe, ohne daß ihr Inhalt in irgend welchem Zusammenhange mit seinem Leben stände oder dessen Leidenschaften und Krisen wiedergäbe.

Die Formel für gute Dichtung erzählender Art ist sicherlich diejenige, daß die Erzählung immer erlebt, wenn auch selten oder nie in der geschilderten Weise erlebt sei. Lyrische Poesie, wo der Dichter im eigenen Namen und zumeist von sich selbst spricht, muß, wenn sie etwas taugen soll, in eigenen Erlebnissen des Schreibenden wurzeln — in Erlebnissen, so stark empfunden, daß sie ihn zum Liede drängten.

Die gelehrten Kritiker von Shakespeares Sonetten sehen in ihnen nur stilistisch-metrische Kunststücke, ausgeführt mit kaltem Blut über Stoffen, wie sie Zeitalter und Mode aufgaben. Sie betrachten die Einbildungskraft hierin wie eine Spinne, die zwar aus sich selbst heraus, doch nach Vorbildern ihr Hirngespinst in allen möglichen künstlichen Figuren spann. Es ist indes natürlicher, sie sich als eine Pflanze vorzustellen, die all ihre Nahrung aus dem Erdboden zog, in dem sie allein gedeihen konnte, aus den Beobachtungen und Erlebnissen des Dichtenden.

Die großen modernen Dichter, deren Leben wie das Goethes, vor uns aufgeschlagen liegt, haben uns verraten, wie die Phantasie den Eindrücken der Wirklichkeit entsprießt und diese während ihrer geheimnisvollen Tätigkeit umformt und unkenntlich macht. In nicht wenigen Fällen können wir die verstreuten Elemente unterscheiden, die in einem bestimmten Augenblick bei ihnen zusammenschossen und die Kristalle der Dichtung bildeten. Geistvolle Kritik hat unsere Augen für die Mischung dieser Elemente im Zauberkessel der Phantasie geöffnet, während geistlose Kritik sich in eine schlechte und zwecklose Modellschnüffelei verloren hat. Man weiß, trotz aller

Bestrebungen deutscher Gelehrten nichts darüber, wen Goethe vor Augen hatte, als er Klärchen dichtete, und darauf kommt es auch nicht an. Wohl aber darauf, daß Goethes ganzes dichterisches Lebenswerk im tieferen Sinne erlebt ist. Max Klinger kam eines Abends nachdem er den zweiten Teil des Faust gesehen, nach Hause und sagte: Was mich besonders überraschte war, daß dies ja durchweg Goethe und sein Leben ist.

Da wir nun in den Fällen, wo wir die Erlebnisse und Erfahrungen eines großen modernen Schriftstellers kennen, in der Regel verfolgen können, wie diese in seiner Dichtung umgesetzt und verarbeitet werden, so liegt die Annahme nahe, daß es auch in alten Tagen so gewesen ist, oder mit anderen Worten, daß die Dichter es immer so gemacht haben, wenigstens diejenigen, die etwas taugten. Können wir die Erlebnisse und Gefühle des modernen Dichters, wo sie uns bekannt sind, in den Schöpfungen seiner Phantasie wiederfinden, und können wir, wo diese Erlebnisse uns unbekannt sind, die Beschaffenheit der uns verborgenen dichterischen Persönlichkeit erraten, und (wie es jeder tüchtige Kritiker erlebt hat) die Richtigkeit unserer Vermutung von dem zeitgenössischen Dichter stätigt erhalten — dann ist wohl anzunehmen, daß es uns auch bei einem Dichter früherer Zeiten gelingen kann, zu empfinden, wo er ernstlich im eigenen Namen spricht, und seine uns sonst Zugänglichen Gefühle und Erlebnisse in seiner Dichtung zu spüren, besonders wenn diese lyrisch und in ihrem Ausdruck leidenschaftlich bewegt ist.

Wer einzig von der doch alles andere als phantastischen Voraussetzung ausgeht, daß zwischen Shakespeares Leben und seinem Lebenswerke ein Zusammenhang existiert, wird deshalb den zahlreichen Versuchen, kraft der vielen schablonenmäßigen Stellen und der mannigfachen Nachahmungen in seinen Sonetten diesen allen Wert als selbstbiographischen Stoff abzusprechen, kalt gegenüberstehen.

Den modernen Leser der Sonette, der, ohne das Gefühlsleben der Renaissancezeit, ihr Verhältnis zum griechischen Altertum, ihre Bräuche und ihren poetischen Stil zu kennen, an sie herantritt, wird am meisten die Liebessprache überraschen, die der Dichter zu seinem jungen Freunde gegenüber führt, die förmlich erotische Leidenschaft für ein männliches Wesen, die hier ausgesprochen ist.

5*

Wo in der deutſchen Überſetzung der Sonette mein Freur hat das Original oft my love. Zuweilen wird es gerade geſprochen, daß der Freund für ſeinen Bewunderer die Anzi kraft des Weibes und des Mannes in ſich vereine, ſo im So

> Du haſt ein Fraungeſicht, das die Natur
> Dir ſelbſt gemalt, Herr-Herrin meiner Liebe!

(ſtärker noch im Engliſchen: thou master-mistress passion). Dieſes Sonett endigt mit einer ſcherzhaften, e unverhohlenen Erklärung, wie der Freund, von der Natu zum Mädchen beſtimmt, zum Manne gemacht und alſo ſ den Weibern zur Freude geformt worden ſei, während Sh ſich mit ſeinem Herzen begnügen müſſe. Nichtsdeſtoweniger anderen Sonetten die Sprache ſo heiß, daß der Glaube des Jahrhunderts, die Gedichte ſeien an eine Frau gerichtet, b erſcheint. So fleht der Dichter im dreiundzwanzigſten So den Lohn der Liebe; ſo redet Shakeſpeare im ſechsundzwa Sonett den Freund als den Herrn ſeiner Liebe an, dem ein Vaſall zu eigen gegeben ſei.*)

In dergleichen tritt indeſſen der Stil des Zeitalters h

Man hat denn auch geltend gemacht, daß die Liebe ſchönen Jüngling, die das Studium Platons den Männ Renaiſſance im vorteilhafteſten Lichte erſcheinen ließ, ein Gegenſtand für die damaligen engliſchen Dichter war, welch in der Regel, wie es bei Shakeſpeare der Fall iſt, die E des Freundes höher ſchätzten als die der Geliebten. Ja, d greift häufig wie hier ſtörend in das Verhältnis ein Herkommen und der Sitte gemäß ſchilderte der Dichter, r erwähnt, ſich in dem Verhältnis als verwelkt und runze jung er auch war; Shakeſpeare tut das zu wiederholten obwohl er höchſtens ſiebenunddreißig Jahre alt war. E Einklang mit dem poetiſchen Gebrauche war endlich die A rung an den ſchönen Jüngling, ſich zu vermählen, dar

---

*) O let my books be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense.

Lord of my love, to whom in vassalage
Thy merit hath my duty strongly knit.

Schönheit nicht mit ihm aussterbe. Diese Aufforderung hat bei Shakespeare schon die Liebesgöttin in Venus und Adonis ausgesprochen.

Alles dies ist wahr, ohne daß deshalb ein vernünftiger Grund vorläge, die nahe Beziehung der Sonette zur Wirklichkeit in Zweifel zu ziehen.

Zwar ist es immer der Zeitgeist, der den Ausdrücken, worin das Freundschaftsgefühl sich einkleidet, ihre Farbe verleiht. Am Schlusse des 18. Jahrhunderts war in Deutschland und Dänemark die Freundschaft eine sentimentale Schwärmerei, wie sie im 16. Jahrhundert in Italien und England platonische Erotik war. Doch verspürt man deutlich, daß der wechselnden Ausdrucksweise auch ein Wechsel in der Nuance des Gefühls entspricht. Zur Zeit der Renaissance überließ man sich einem Freundes- und Freundschaftskultus, der jetzt außerhalb der Kreise, wo das Geschlechtsleben einen naturwidrigen Charakter trägt, ganz unbekannt ist. Die Freundschaft Montaignes für Estienne de la Boëtie, die leidenschaftliche Zärtlichkeit Languets für den jungen Philip Sidney sind erläuternde Beispiele. Die Äußerungen über Freundschaft in Sir Thomas Brownes Religio Medici 1642 (S. 98, 99) entsprechen völlig den Shakespearischen: „Ich liebe meinen Freund mehr als mich selbst, und doch denke ich, daß ich ihn nicht genug liebe. In wenigen Monaten wird meine vielfach verdoppelte Leidenschaft mich glauben machen, daß ich ihn vorher gar nicht geliebt habe. Wenn ich von ihm bin, bin ich tot, bis ich wieder mit ihm zusammen bin; wenn ich mit ihm zusammen bin, bin ich nicht zufrieden, sondern möchte ihm noch näher sein. Vereinte Seelen sind nie durch Umarmungen zufriedengestellt, sondern wünschen, in Wahrheit einander zu sein; da dies unmöglich, ist ihre Sehnsucht unendlich und muß steigen ohne die Möglichkeit, gestillt zu werden." Die größte Freundschaftsschwärmerei in der Kultur und Poesie der Renaissance bekunden jedoch wohl Michelangelos Briefe und Sonette.

Michelangelos Verhältnis zu Messer Tommasso de Cavalieri ist gewiß die interessanteste Parallele zu dem Verhältnis, in dem Shakespeare zu einem jungen Freunde steht — dieselbe Leidenschaft in dem Ausdruck der Liebe von seiten des älteren Mannes dem Jüngling gegenüber; nur ist hier die Sicherheit, daß wir es nicht mit

bloßen poetiſchen Redensarten zu tun haben, noch größer, da die Briefe nicht im geringſten weniger begeiſtert und feurig ſind als die an einen Signiore gerichteten Sonette. In letzteren ſind die Ausdrücke bisweilen ſo heiß, daß der Neffe Michelangelos das Wort Signior in Signora veränderte, wodurch man dieſe Sonette ganz ebenſo wie die Shakeſpeariſchen eine Zeitlang an ein weibliches Weſen gerichtet wähnte.*)

Den erſten Januar 1533 ſchreibt der ſiebenundfünfzigjährige Michelangelo von Florenz aus an Meſſer Tommaſo de Cavalieri, einen vornehmen römiſchen Jüngling, der ſpäter ſein Lieblingsſchüler wurde: „Wenn ich nicht die Kunſt beſitze, das Meer Eures mächtigen Genies zu durchſegeln, ſo wird dieſes Genie mich dennoch entſchuldigen und mich weder wegen meiner Unähnlichkeit mit Euch verachten, noch von mir fordern, was ich nicht leiſten kann; denn wer in allen Dingen einzig daſteht, kann keine Genoſſen finden. Deshalb können Euer Herrlichkeit, die Ihr das einzige Licht unſeres Jahrhunderts in dieſer Welt ſeid, in den Werken keines anderen Befriedigung finden, da Ihr nicht Euresgleichen habt und keiner Euch ähnlich iſt. Sollte dennoch die eine oder die andere meiner Arbeiten, die ich auszuführen hoffe und verſpreche, Euch gefallen, ſo würde ich dieſe Arbeit eher glücklich als gut nennen. Und würde mir jemals die Gewißheit in irgend etwas Euer Herrlichkeit zu Gefallen zu ſein — wie es mir geſagt worden iſt — ſo böte ich Euch meine Gegenwart und alles, was die Zukunft mir bringt, zum Geſchenk; und es würde mich ſehr ſtark ſchmerzen, die Vergangenheit nicht zurückrufen zu können, damit ich Euch um ſo länger dienen könnte, ſondern nur die Zukunft zu haben, die nicht lang ſein kann, da ich allzu alt bin. Es bleibt mir nichts anderes übrig zu ſagen: Leſt mein Herz und nicht meinen Brief, denn die Feder kann den guten Willen doch nicht erreichen.“ **)

---

*) Ludwig v. Scheffler: Michelangelo. Eine Renaiſſanceſtudie. 1892.

**) E se io non àrò l'arte del navicare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, nè si sdegnierà del mio disaguagliarsigli, nè desiderrà da me quello che in me non è: perchè chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può avèr compagni. Però la vostra Signoria, luce del secol nostro unica al mondo, non può sodisfarsi di opera d'alcuno altro, non avendo pari nè simile à sè, usw.

Cavalieri ſchreibt an Michelangelo, daß er ſich wie neugeboren betrachte, ſeit er den Meiſter kennen gelernt habe. Dieſer antwortet: „Ich für meinen Teil würde mich für nicht geboren, totgeboren oder von Himmel und Erde verlaſſen anſehen, wenn ich aus Eurem Briefe nicht erſehen und den Glauben gewonnen hätte, daß Eure Herrlichkeit einige meiner Arbeiten gerne annehmen.“ Und in einem Briefe vom folgenden Sommer an Sebaſtian del Piombo heißt es mit einem Gruß an Meſſer Tommaſo: „Ich würde ja auch, glaube ich, ſofort tot hinſtürzen, wenn er je mir aus dem Sinn käme.“*)

In Michelangelos Sonetten wird mit dem Familiennamen des Freundes auf dieſelbe Weiſe geſpielt wie in Shakeſpeares Sonetten mit dem Vornamen des Freundes. So lautet der Schluß des einunddreißigſten Sonetts:

Se vint' e pres' i debb' esser beato
Meraviglia non è se, nud' e solo,
Resto prigion d'un Cavalier armato.

d. h.: „Wenn es meine Pflicht iſt, überwunden und gefangen glücklich zu ſein, ſo iſt es kein Wunder, daß ich waffenlos und einſam der Gefangene eines bewaffneten Ritters bleibe“). In dem zweiundzwanzigſten Sonett heißt es mit nicht geringerer Leidenſchaft als in den Sonetten Shakeſpeares: Vielleicht wird dein Geiſt mit größerem Vertrauen, als ich glaube, das keuſche Feuer betrachten, das in mir brennt, und ſich ſchnell erbarmen, da ja die Gnade überſtrömt, wo man gläubig um ſie fleht. Und wenn es ſicher iſt, daß du geneigt biſt, mich zu erhören, o, welch ein glücklicher Tag! Ich möchte, daß an dem Tage die Zeit plötzlich aufhörte und die Sonne auf ihrer Bahn ſtehen bleibend die Stunden verlängerte, damit ich, obgleich ich es nicht verdiene, meinen entbehrten und ſüßen Beherrſcher auf ewig an mein Herz drücken könnte.“ **)

*) E io non nato, o vero nato morto mi reputerei, e direi in disgrazia del cielo e della terra, se per la vostra non avessi visto e veduto vostra Signoria accettare volentieri alcune delle opere mie ... vete data la copia de' sopradetti Madrigali a messer Tomao ... che m'uscissi della mente, credo che súbito cascherei morto.

**) Accio ch' i' abbi, e non gia' per mie merto,
Il desiato mie dolce signiore
Per sempre nell' indegnie e pronte braccia.

Michelangelo konnte ſich Cavalieri gegenüber mit Grund alt bezeichnen. Wenn man indeſſen einen Beweis für den ventionellen und unwirklichen Charakter der Sonette darin er hat, daß Shakeſpeare zu dem Zeitpunkte, da ſie geſchrieben wu ſich nicht mit Recht ſo nennen konnte, ſo überſieht man die R tivität der Bezeichnung. Einem Jüngling von achtzehn Je gegenüber war Shakeſpeare mit ſeiner Lebenserfahrung gew maßen alt, wenn er um ſechzehn Jahre älter war. Und ſtan die Sonette 63 und 73 aus dem Jahre 1600 oder 1601, ſo ſ Shakeſpeare damals in ſeinem ſiebenunddreißigſten Lebensj einem Alter, in welchem — von ſeinen Zeitgenoſſen — Dro in ſeiner Idea gerade wie er über die Altersrunzeln ſeiner G ſich ausläßt, und in welchem (wie Tyler ſchlagend hervorge hat) Byron in ſeinem Schwanengeſang Ausdrücke über ſic braucht, die wie aus Shakeſpeares dreiundſiebzigſten Sonett k erſcheinen.

Im Sonett heißt es:

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold
Bare ruin'd choirs, where late the sweet birds sang.

Byron drückt ſich ſo aus:

My days are in the yellow leaf
The flowers and fruits of love are gone
The worm, the canker and the grief
Are mine alone.

Bei Shakeſpeare ſteht:

In me thou see'st the glowing of such fire
That on the ashes of his youth doth lie
As the death-bed whereon it must expire,
Consumed with that which it was nouris'h by.

Bei Byron heißt es:

The fire that on my bosom preys
Is lone as some volcanic isle;
No torch is kindled at its blaze —
A funeral pile.

Beide Dichter vergleichen sich also in relativ jungem Alter dem herbstlichen Walde mit seinem vergilbten Laube ohne Blumen und Früchte und Vogelgesang, und beide vergleichen sie das Feuer, das noch in ihrer Seele glüht, einer einsamen Flamme, der von außen keine Nahrung zugeführt werde. Die Asche meiner Jugend wird ihr Totenbett, sagt Shakespeare. Eine Feuerbestattung ist sie, sagt Byron.

Endlich geht es auch nicht an, aus dem herkömmlichen Stil der ersten siebzehn Sonette (z. B. aus ihrer teils wörtlichen Übereinstimmung mit einer Stelle in Philip Sidneys Roman Arcadia) mit Schück den Schluß zu ziehen, daß sie aller Beziehungen zu dem eigenen Leben des Dichters entbehren.

Was in den Sonetten dem Zeitalter und dem Herkommen angehört, ist also kein Hindernis, in ihnen Ausdrücke der Gefühle zu erblicken, die in Wirklichkeit die Brust Shakespeares erfüllt haben.

Wir lernen durch sie eine Seite seines Wesens kennen, von der die Schauspiele uns ihn nicht zeigen. Wir beobachten den Gefühlsmenschen in ihm mit dem leidenschaftlichen Drang zu lieben, zu vergöttern, sich in Liebe zu unterwerfen und mit einem entsprechenden wenn auch weniger außerordentlichen Sehnen, geliebt zu werden.

Wir erfahren durch die Sonette, in welchem Grade Shakespeare sich durch die auf dem Schauspielerstande lastende Geringschätzung niedergedrückt und gemartert fühlte. Des alten Rom Geringschätzung des Gauklers, der Abscheu des alten Judenvolkes vor denen, die über ihr Geschlecht Täuschungen hervorriefen, endlich der ursprüngliche Haß des Christentums gegen die Theater und ihre verführerischen Vergnügungen, dies alles hatte sich auf die damalige Zeit fortgeerbt und mit der steigenden Anzahl und Macht der Puritaner eine öffentliche Meinung erzeugt, unter deren Mißbilligung eine so feinfühlende Natur wie Shakespeare schwer zu leiden hatte. Er wurde ja nicht als ein Dichter betrachtet, der zuweilen als Schauspieler auftrat, sondern als ein Schauspieler, der Theaterstücke schrieb. Mit Schmerz hat er es empfunden, als gehöre er zu einer Kaste ohne bürgerliche Ehre. Daher im neunundzwanzigsten Sonett die Zeile: „Wenn ich . . . dem Schicksal fluche und mein Los beweine.“ Daher im sechsunddreißigsten

Sonett die Versicherung, er wolle tun, als kenne er den Freund nicht, wie denn auch dieser es unterlassen möge, ihn mit öffentlicher Freundlichkeit zu ehren, damit er nicht selbst die Ehre seines Namens einbüße.*) Die bittere Klage im zweiundsiebzigsten Sonett scheint eigentlich auf Shakespeares Beruf als Schauspielverfasser anzuspielen:

Denn mein Beruf, gering, beschämt mich bloß,
Und lieben darfst du nur, was wahrhaft groß.

Die Wehmut, die das einhundertundzehnte Sonett erfüllt, gilt augenscheinlich sowohl dem Schauspielerstand des Redenden, als auch seiner Natur als Dichter und Künstler:

Ach, wohl ist's wahr: ich schwärmte hier und dort,
Erschien der Welt als Narr, schnitt in die Seele
Mir selber tief, gab Höchstes wohlfeil fort,
Durch neue Liebe mehrt' ich alte Fehle.
Wahr ist's, ich sah die Treue allerwärts
Schief an, fremd tuend — doch, beim Himmel oben!
Der Trug und Wahn verjüngte nur mein Herz.

Daher endlich im einhundertundelften Sonett die Klage über Fortuna, die nicht besser für sein Leben gesorgt habe, als ihn in „die Bedingungen der Öffentlichkeit, welche die Sitten der Öffentlichkeit erzeugen," hineinzuzwängen:

Drum liegt's auf meinem Namen wie ein Brand,
Und des Berufes fremde Farb' entweiht
Mein ganzes Wesen wie des Färbers Hand.

Dieses fortwährende Ächzen unter dem Vorurteil gegen seinen Stand und seine Kunst und die Entrüstung über die in der Haltung eines großen Teiles des Bürgerstandes liegende Ungerechtigkeit macht den Hochdruck begreiflich, unter dem Shakespeares Gefühle für den vornehmen Jüngling stehen, der sich ihm, durch die

*) I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me
Unless thou take that honour from thy name.
But do not so; I love thee in such sort
As, thou being mine, mine is thy good report.

überlieferte Kunſtliebe der Ariſtokratie angetrieben, mit der warmen Begeiſterung der erſten Jugend für geiſtige Überlegenheit genähert hat. Dieſer iſt ihm in ſeiner Schönheit und mit ſeinem reizenden Weſen wie ſein guter Genius entgegengetreten, wie ein Bote aus einer höheren Welt als der, in welcher ſein Leben ſich abſpielte. Er war ein lebendiges Zeugnis, daß Shakeſpeare nicht darauf beſchränkt war, nach dem Beifall der Menge zu ſtreben, ſondern die Gunſt der erſten Geſchlechter Englands und eine wirkliche, beinahe verliebte Freundſchaft erringen konnte, in der er mit dem Träger eines altadeligen Namens auf gleichen Fuß geſtellt war. Unzweifelhaft hat die große Schönheit des jungen Edelmannes auf das die Schönheit vergötternde Gemüt Shakeſpeares einen ſtarken Eindruck gemacht. Höchſt wahrſcheinlich hat auch der junge Ariſtokrat der damaligen Sitte gemäß den von ihm beſchützten Künſtler durch irgend ein reichliches Geſchenk verpflichtet, und dies hat wiederum zur Folge gehabt, daß Shakeſpeare in dem Konflikt, worin er ſpäter durch das Verhältnis zwiſchen dem Freunde und der Freundin geſtellt wurde, ſich doppelt elend fühlte.*)

Jedenfalls hatte die Ergebenheit, die leidenſchaftliche, auf andere von dem jungen Lord bewunderte Dichter eiferſüchtige Liebe, von der Shakeſpeare in ſeinem Verhältnis zum Freunde beſeelt war, nicht nur eine Friſche und Fülle, ſondern eine erotiſche Färbung, wie ſie die Gefühle eines echten Mannes für einen anderen Mann in unſerem Jahrhundert niemals haben. Man beachte eine Wendung wie die folgende im Sonett 110:

> Gib, nach dem Himmel, denn die höchſte Luſt,
> Den Willkomm mir an deiner treuen Bruſt! **)

Sie entſpricht genau Michelangelos oben angeführtem Ausdruck, dem Wunſche „ſeinen entbehrten und ſüßen Beherrſcher auf ewig ins Herz drücken zu können".

---

*) Mehrere Stellen in den Sonetten deuten darauf hin, daß der Freund Shakeſpeare gegenüber als Wohltäter aufgetreten iſt, der Ausdruck wealth i Sonett 37, your bounty im Sonett 53, your own dear-irchased right im Sonett 117.

**) Auf Engliſch noch ſtärker:

> Then give me welcome, next my heaven the best,
> Even to thy pure and most, most loving breast.

Oder man beachte die Wendung im fünfundſiebzigſten Son

Wie Brot dem Leben, biſt du den Gedanken.

Dieſe ſtimmt vollkommen mit den Ausdrücken eines Bri von Michelangelo an Cavalieri vom Juli 1533 überein: „ könnte weit eher Speiſe und Trank entbehren, die nur den Kör auf unſelige Weiſe ernähren, als Euren Namen, der Körper u Seele erhält und beide mit ſo wonnigem Gefühle durchſtrömt, d ich weder Kümmernis noch Todesfurcht empfinden kann, ſo la ich ihn in meiner Erinnerung habe.*)

Dieſem erotiſchen Anſtrich, den das Freundſchaftsgefühl n platoniſchem Vorbild annimmt, entſpricht bei Shakeſpeare wie Michelangelo die Untertänigkeit des älteren Freundes gegen d jüngeren, eine Untertänigkeit, die bei dieſen beiden alles üb ragenden Genies den modernen Leſer peinlich berührt. Dem jung bewunderten Freund gegenüber haben ſie beide allen Stolz Seite gelegt. Welch ſeltſamen Eindruck macht es nicht, w Shakeſpeare ſich den Sklaven des jungen Beſchützers nennt u verſichert, daß ſeine Zeit, die koſtbarſte Zeit des Zeitalters, nic wert ſei. Der Freund könne ihn nach Luſt und Laune war oder rufen laſſen. Sonett 58 beginnt: „Der Gott, der n zu deinem Sklaven machte ...“ In Sonett 57 heißt es:

Dein Sklav' bin ich und darum ſtets bereit
Zu deinem Dienſt, was immer du beliebſt,
Für mich iſt koſtbar keine andre Zeit,
Als wenn du mir zum Dienen Anlaß gibſt,
Ich ſchmäh' die Stunde nicht die endlos ſchleicht,
Verfolg' ich, Teurer, ſie mit Ungeduld
Nach dir; der Schmerz der Trennung wird mir leicht,
Haſt du zum Abſchied mich gegrüßt mit Huld.
Nicht folg' ich eiferſüchtig deiner Spur,
Erſpähend was du tuſt, wohin du eilſt.
Still überdenkt dein armer Sklave nur
Wie glücklich die ſein werden, wo du weilſt.

*) Anzi posso prima dimenticare el cibo di ch'io vivo, nutrisce solo il corpo infelicemente, che il nome vostro che nutr il corpo e l'anima, riempiendo l'uno e l'altro di tanta dolcezza, nè noia nè timor di morte, mentre la memoria mi vi serba, p sentire.

Gerade wie Michelangelo gegenüber Cavalieri von seinen ten spricht, als seien sie kaum würdig, dem Freunde vor en zu kommen, gerade so spricht Shakespeare zuweilen von n Versen. Er bittet im Sonett 32 den Freund, diese Blätter ubewahren, wenn er gestorben sei:

Vergleich sie mit der Zeiten Besserung
Und wahr' sie, weil sie meine Liebe singen,
Nicht ihres Wertes willen; höh'rer Schwung
Wird bessern Meistern des Gesangs gelingen.

Geradezu unwürdig wird diese Demut, wo es zwischen ihm dem Freunde zu einem Bruch zu kommen scheint. Immer er verspricht da Shakespeare, sich selbst so anschwärzen zu m, daß dem Freund seine Treulosigkeit nicht zur Schmach, zur Ehre gereichen solle. Im Sonett 88:

Vollkommen mir bewußt der eignen Schwächen,
Will ich mich offen zeigen wie ich bin,
Und kennst du meine heimlichen Gebrechen,
Wird dir, was du verlierst an mir, Gewinn.

Noch stärker im neunundachtzigsten Sonett:

Du kannst mich, Herz, nicht halb so schlecht behandeln,
Um deiner Liebe Wechsel zu entschuldigen,
Als selbst ich tue; ich will mich verwandeln,
Dir fremd erscheinen, bloß um dir zu huldigen.
Ich will dir aus dem Weg geh'n; nie hinfort
Entschallt dein süßer Name meinem Munde,
Daß nicht vielleicht ein unvorsichtig Wort
Von unsrer alten Liebe gebe Kunde.
Für dich zum Selbsthaß werd' ich angetrieben,
Denn wen du hassest, den darf ich nicht lieben.

Man fühlt sich förmlich überrascht, wenn man an einer nen Stelle, im Sonett 62, eine kräftige Äußerung der Eigen- antrifft; diese hält sich aber auch nur in der ersten Hälfte Sonettes, dann wird die Eigenliebe schon als Sünde aufgefaßt Shakespeares eigenes Ich tritt in tiefer Bescheidenheit hinter des Freundes zurück. Desto freudiger fühlt sich der Leser mt, wenn er in einigen wenigen Sonetten (55, 81) der mit ruck ausgesprochenen Überzeugung des Dichters von der

Unſterblichkeit dieſer ſeiner Schöpfungen begegnet. Allerdings ſteht Shakeſpeare hier in hohem Grade unter dem Einfluſſe des Altertums und ſeines eigenen Zeitalters; allerdings iſt die Pointe hier wieder die, daß das Andenken an den Freund, die Erinnerung an ſeine Schönheit und Liebenswürdigkeit, durch Shakeſpeares Verſe für alle Zeiten bewahrt werden ſolle, dennoch aber hätte ein Dichter ohne geſundes und ſtarkes Selbſtgefühl weder folgende Zeilen des fünfundfünfzigſten Sonettes ſchreiben können:

Kein Marmorbild, kein fürſtlich Monument
Soll dieſe mächtigen Reime überleben

noch folgende anderen aus dem Sonett 81:

Dir ſetz ich mein Gedicht als Monument,
Daß dich noch ungeſchaffne Augen leſen,
Und künftiger Geſchlechter Mund dich nennt,
Wenn alle Atmer dieſer Zeit verweſen.

Doch mündet alles, wie man ſieht, in den Gedanken an den Freund, deſſen Schönheit, Wert und Ruhm aus. Und wie er in der Zukunft fortleben wird, ſo hat er in der Vergangenheit gelebt. Shakeſpeare kann ſich ein Daſein ohne ihn nicht denken. In Sonetten. die in keiner direkten Verbindung miteinander ſtehen (59, 106, 123) kommt er immer wieder auf den ſonderbaren Gedanken der ewigen Wiederholung oder der ewigen Wiederkehr zurück, der ſich durch die ganze Weltgeſchichte von den Pythagoreern über Kohélet bis zu Friedrich Nietzſche hinzieht. Gegenüber einem ſo hochgeſpannten Freundeskultus iſt es leicht zu verſtehen, welch tiefen Eindruck die Treuloſigkeit des Freundes oder, wenn man will, die Eroberung des Freundes durch die Geliebte, ihr doppeltes Intriguenſpiel und das plötzliche Zerhauen des Knotens auf Shakeſpeares tief empfängliches Gemüt machen mußte. Dieſe Kataſtrophe hat auf lange Zeit ihre Spuren in ſeinem Seelenleben hinterlaſſen.

Aber zu demſelben Zeitpunkte iſt noch eine andere, rein perſönliche Widerwärtigkeit hinzugetreten. Shakeſpeares Name iſt, wie es ſcheint, gerade damals in irgend einen niedrigen Skandal verwickelt worden. Er ſagt ausdrücklich im Sonett 112:

Dein liebend Mitgefühl ſchließt bald die Wunde,
Die pöbelhafter Unglimpf mir geſchlagen.

(noch ſtärker im Original: which vulgar scandal stamp'd upon my brow). Hier erklärt er, er kümmere ſich wenig darum, ob die Welt ihn gut oder ſchlecht nenne, nur dem Urteil des Freundes lege er Gewicht bei; im Sonett 121 jedoch, wo er näher auf die Sache eingeht, geſteht er, daß dieſen gehäſſigen Gerüchten eine Schwäche von ſeiner Seite zugrunde gelegen, deren Urſache, wie wir ſehen, ſein heißes Blut geweſen. Er leugnet die Tatſache nicht, iſt aber über gewiſſe andere empört, die mit falſchen und lüſternen Augen ſeinem Wandel nachgeforſcht haben, ſie, die ſchlechter ſeien als er ſelbſt.*)

Worin dieſer Skandal beſtand, iſt nicht aufgehellt. Wir können nur ſchließen, daß er ein vermeintliches Verhältnis Shakeſpeares zu irgend einer Frau, das Gerücht von irgend einem galanten Abenteuer, zum Gegenſtand gehabt hat. Sinnreich, wenn auch natürlicherweiſe nicht ganz überzeugend, hat Tyler in dieſer Beziehung auf zwei Stellen aus zeitgenöſſiſchen Schriften aufmerkſam gemacht. Die eine iſt die früher erwähnte, unterm 13. März 1601 (im neuen Stil 1602) in John Manninghams Tagebuch verzeichnete, Anekdote über Shakeſpeares nächtlichen Beſuch als „William der Eroberer" bei der Bürgersfrau an Stelle Burbages, eine Geſchichte, die in der ganzen Stadt im Umlauf geweſen zu ſein ſcheint und wahrſcheinlich bald nachdem ſie ſich abgeſpielt niedergeſchrieben wurde. Die andere findet ſich in The Returne of Pernasus vom Dezember 1601 (IV, 3), wo Burbage und Kemp auftreten. Hier ſagt Kemp unter anderem: O, dieſer Ben Jonſon iſt ein gefährlicher Burſche; er hat Horace auf die Bühne gebracht, der den Poeten eine Pille gibt, aber unſer Kamerad Shakeſpeare hat ihm ein Abführungsmittel gegeben, das an ſein Anſehen beſchmutzen machte." Die Anſpielung zielt augenſcheinlich auf den Streit zwiſchen Ben Jonſon einerſeits und Marſton und Dekker andererſeits ab, der im Jahre 1601 ſeinen Höhepunkt erreichte, als Ben Jonſons Poetaster mit Horace als Sprachrohr des Dichters erſchien. Dekker und Marſton antworteten

*) For why should others' false adulterate eyes
Give salutation to my sportive blood?
Or on my frailties why are frailer spies,
Which in their wills count bad what I think good.

in demſelben Jahre mit Satiromastix or the Untruss of the Humorous Poet. Da Shakeſpeare direkt nichts dem Streit zu tun hat, ſo muß man den Sinn der oben erwäh Worte zu erraten ſuchen, und Richard Simpſon hat die mutung ausgeſprochen, daß mit König William Rufus, unter d Regierung die Handlung in Satiromastix vor ſich geht, Wil Shakeſpeare gemeint ſei. William Rufus gibt in dem Stücke glänzendes Beiſpiel von Keuſchheit, ſondern macht ſich die B Walter Terrills ungefähr auf dieſelbe Weiſe zu eigen wi Manninghams Anekdote William der Eroberer die Freu Richards III. Simpſon hält es für wahrſcheinlich, daß j William der Eroberer der Anekdote durch eine naheliegende wechſelung zum William Rufus des Stückes geworden ſei, Bezeichnung, die vielleicht als eine Anſpielung auf Shakeſpe Hautfarbe gedeutet werden könnte. Auch Satiromastix m nach dieſer Auffaſſung einen Beweis für die Verbreitung der dote liefern. Ob nun von dieſer oder einer ähnlichen Geſch die Rede geweſen, ſo ſcheint Shakeſpeare ſich die Art und wie ſein Name dadurch ins Gerede kam, ſehr zu Herzen genom zu haben.

Es erübrigt nur noch einen Blick auf die Form der So zu werfen und einige Worte über ihren poetiſchen Wert ſagen.

Was die Form betrifft, ſo drängt ſich vor allen Dinge Bemerkung auf, daß dieſe Gedichte trotz der Benennung in lichkeit durchaus keine Sonette ſind, mit dem Sonette nichts an gemein haben als die vierzehn Zeilen. Shakeſpeare folgte in bezüglich der Form ſeiner Sonette nur der Überlieferung dem Herkommen ſeines Landes.

Sir Thomas Wyatt, der Führer der älteren, engliſchen Ly ſchule, reiſte im Jahre 1527 nach Italien, lernte die Form den Stil der italieniſchen Poeſie kennen und führte das S in die engliſche Literatur ein. Ihm ſchloß ſich der mehrere jüngere Henry Graf von Surrey an, der gleichfalls eine nach Italien unternahm und denſelben poetiſchen Muſtern hul Erſt nach dem Tode dieſer beiden Dichter wurden ihre Sone der Sammlung Tottel's Miscellany (1557) herausge Keiner von ihnen hat ſich an das Petrarcaſche Vorbild, eine

und ein Sextett, zu halten vermocht. Wyatt behält zwar in der Regel die Oktave bei, löst jedoch das Sextett auf und schließt mit einem Couplet. Surrey entfernt sich noch mehr von der strengen und schwierigen Form des Vorbildes; sein Sonett besteht schon, wie später Shakespeares, aus drei Quartetten und einem Couplet, die nicht durch Reime untereinander verbunden sind. Sidney hielt sich aufs neue an die Oktave, löste aber das Sextett auf. Spenser versuchte eine neue Verkettung, nämlich zwischen dem zweiten und dritten Quartett, behielt aber das Schlußcouplet bei. Daniel, Shakespeares nächster Vorgänger und Lehrmeister, kehrt zu Surreys recht formloser Form zurück. Der Hauptfehler bei Shakespeares Sonett als einem metrischen Ganzen liegt besonders in dem angehängten Couplet, das fast nie dem Anfange ebenbürtig ist, fast nie ein Bild für das Auge, sondern, wie es in der Natur der Dichtart liegt, eine Reflexion enthält, die nicht selten dem im Gedichte enthaltenen Gefühlsausbruch einen matten oder doch weniger dichterischen als rhetorischen Ausgang verleiht.

Was den poetischen Wert der Sonette anbelangt, so sind diese von höchst verschiedenem Rang. Am niedrigsten steht ohne Zweifel die erste Gruppe, die siebzehnmal wiederholte und variierte Aufforderung an den Freund, er möge der Welt einen lebendigen Abdruck seiner Schönheit hinterlassen. Hier kommen die persönlichen Gefühle des Dichters notwendigerweise nur in geringem Grade zu Worte.

Die zwei letzten Sonette der Sammlung (153 und 154), die denselben antiken Gegenstand behandeln, sind gleichfalls gänzlich unpersönlich. Im Jahre 1878 fand W. Hertzberg mit Hilfe eines ihm durch Herrn von Friesen erteilten Winkes eine griechische Quelle dieser beiden Sonette in dem neunten Buche der palatinischen Anthologie.*) Das Gedicht, das Shakespeare benutzt und im einhundertvierundfünfzigsten Sonett beinahe nur übersetzt hat, ist von dem byzantinischen Scholastiker Marianus, der es wahrscheinlich im fünften Jahrhundert nach Christus schrieb; unter anderen Epigrammen wurde es 1529 in Basel lateinisch herausgegeben, wurde vor dem Schlusse des 16. Jahrhunderts mehrere Male

*) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft XIII, Seite 158.

überſetzt und muß in einer dieſer Geſtalten Shakeſpeare bekannt geworden ſein.

Demnächſt haben ſelbſtverſtändlich die rein konventionell gebauten Sonette, jene, in denen das Auge und das Herz mit einander Prozeß führen oder die, worin ſich der Dichter über ſeinen und des Freundes Namen in Wortſpielen ergeht, keinen Anſpruch auf hohen poetiſchen Wert.

Allein dieſe ſchon erwähnten Gedichte betragen ja nur einen kleinen Bruchteil der Sammlung. In allen anderen Sonetten gehen die Wogen des Gefühles hoch, und im allgemeinen ſind dieſe Gedichte durch die Energie des Ausdrucks und den wundervollen Wohllaut der Sprache um ſo vorzüglicher, je tiefer die Empfindung iſt, die ſie in ſich ſchließen, und je kräftiger die Gemütsbewegung iſt, wovon ſie Zeugnis ablegen. Es gibt Sonette, die mit Bezug auf die ſüße und ſtarke Melodie der Sprache von keinem in Shakeſpeares Schauſpielen eingelegten Liede und von keinem noch ſo ſchönen und berühmten Dialog in ſeinen Dramen übertroffen werden. Und hier iſt augenſcheinlich die freie und loſe Form Shakeſpeare zugute gekommen. Was in der italieniſchen Sprache kaum eine Schwierigkeit oder ein Zwang iſt, nämlich die vierfache oder dreifache Wiederkehr des Reimes, das würde in der engliſchen Sprache als ein ſolcher fühlbar geweſen ſein. So konnte Shakeſpeare jeder Eingebung mit vollſter Freiheit, nie gehemmt von den Feſſeln des Reimes, folgen. Und ſehr weit hat er es gebracht in bezug auf Wohlklang, auf kernige Sprache, auf den Ausdruck für Schmerz, Schwermut, Wehmut und Reſignation. Nichts kann melodiſcher ſein als der oben erwähnte Anfang des vierzigſten Sonetts oder folgende Zeilen aus dem Sonett 86:

Was it the proud full sail of his great verse,
Bound for the praise of all-too-precious you,
That did my ripe thoughts in my brain inhearse,
Making their tomb the womb wherein they grew?

Und ergreifend in ſeinem Ernſt iſt das einhundertundſechzehnte Sonett über treue Liebe:

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,
Die wahrhaft gleichgeſtimmt. Lieb' iſt nicht Liebe,
Die Trennung oder Wechſel könnte mindern,
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe,

O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,
Das unerschüttert bleibt in Sturm und Wogen,
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, —
Kein Höhenmaß hat seinen Wert erwogen.

Shakespeares Sonette sind das für den gewöhnlichen Leser unzugänglichste von seinen Werken, aber sie sind das Werk, von dem man sich am schwierigsten losreißt. „Mit diesem Schlüssel erschloß Shakespeare sein Herz," sagt Wordsworth, und es gibt Leute, die sich von dem Menschlichen, ihrer Meinung nach Allzumenschlichen, das sie dort erblicken, zurückschrecken lassen. Sie finden jedenfalls Shakespeare durch seine Offenheit verkleinert. So Browning, wenn er schreibt:

„With this key
Shakespeare unlocked his heart" once more!
Did Shakespeare? If so, the less Shakespeare he.

d. h.: „Tat Shakespeare das? Wenn dem so ist, dann ist er dafür um so weniger Shakespeare." Der Leser, der darauf vorbereitet ist, in den großen Genius keine Ideale von Korrektheit zu finden, wird ein ganz anderes Urteil fällen. Mit gespanntem Interesse wird er die Erlebnisse verfolgen, die Shakespeares Gemüt erschütterten und aufwühlten. Er wird sich des Einblicks erfreuen, den diese vom großen Haufen verschmähten Gedichte ihn in das stürmisch bewegte Gefühlsleben eines der größten Männer eröffnen. Hier und nur hier sehen wir Shakespeare selbst und nicht bloß seine erdichteten Gestalten entbehren, sich sehnen, lieben, bewundern, schwärmen, anbeten, leiden, getäuscht und gedemütigt werden. Hier allein hören wir ihn bekennen. Hier mehr als irgendwo anderwärts kommt der, welcher über die Kluft von drei Jahrhunderten hinweg Shakespeares Kunst bewundert, dem Dichter rein menschlich nahe.

VIII.

Eines Nachmittags gegen drei Uhr haben zahlreiche Nachen die Themse gekreuzt, sich zwischen den Booten und den Schwänen ihren Weg gebahnt und ihre Passagiere auf der Südseite des Flusses ans Land gesetzt; von der Blackfriarstreppe stoßen indessen

immer neue Nachen mit Theaterbesuchern ab, deren Mittagsmahl etwas verzögert worden und die zu spät zu kommen fürchten; denn an der Fahnenstange des Globetheaters weht die Flagge und verkündet, daß heute gespielt wird. Das Publikum hat an den Straßenpfosten die Theaterplakate gelesen und gesehen, daß Shakespeares Julius Cäsar aufgeführt werden solle, und das Stück zieht. Man bezahlt einen Sixpence und geht hinein; die Logenreihen und das Parterre füllen sich. Die vornehmen und besonders begünstigten Zuschauer nehmen auf der Bühne hinter dem Vorhang ihre Plätze ein. Dann ertönt der erste, der zweite, der dritte Trompetenstoß und vor der ganz schwarz ausgeschlagenen Bühne teilt sich der Vorhang nach beiden Seiten.

Die Tribunen Flavius und Marullus treten auf; sie schelten die Handwerker und jagen sie nach Hause, weil sie an einem Werkeltage ohne Arbeitskleider und Werkzeug umhergehen — also ein Londoner Polizeiverbot übertreten, welches das Publikum so naturgemäß findet, daß es (wie der Dichter) sich dieses Verbot als im alten Rom gültig denken kann. Im Anfang ist dieses Publikum etwas unruhig. Im Parterre spricht man halblaut, während man die Pfeifen anzündet. Nun aber nennt der zweite Bürger Cäsars Namen. Man ruft Stille! Stille! Und mit gespannter Aufmerksamkeit folgen die Zuhörer dem Gang des Stückes.

Es fand Beifall und wurde bald ein Lieblingsstück. Dafür besitzen wir die Zeugnisse der Zeitgenossen. Leonard Digges preist in dem früher (siehe 1. Teil, S. 297) erwähnten Gedichte den Bühnenerfolg dieses Dramas auf Kosten von Ben Jonsons römischen Schauspielen. Es heißt da: „Wenn Cäsar erscheinen sollte, und wenn Brutus und Cassius in heftigem Zwist (at halfe sword parley) auf der Bühne auftraten, wie waren die Zuhörer dann nicht hingerissen und mit welcher Bewunderung gingen sie nicht von dannen! Am anderen Tage konnten sie von dem langweiligen, obschon sorgfältig ausgearbeiteten Catilina (Ben Jonsons) keine Zeile aushalten."

Die Gelehrten freuten sich über den Hauch vom alten Rom, der ihnen aus diesen Auftritten entgegenströmte, und der gemeine Mann saß gespannt und ergötzte sich an den starken Ereignissen und großen Charakteren des Dramas. Eine Strophe in John Weevers The Mirror of Martyrs or the life and death

f Sir John Oldcastle, Knight, Lord Cobham lautet olgendermaßen: „Die vielköpfige Menge fand Gefallen an Brutus' lede, daß Cäsar ehrgeizig sei, aber wenn der beredte Marcus ntonius seine Tugenden nachgewiesen hatte, wer außer Brutus ar dann lasterhaft!" *)

Es gab allerdings zahlreiche Schauspiele über Julius Cäsar — prochen in Gossons Schoole of Abuse, 1579, in The Third last of Retraite frome Plaies 1580, in Henslowes Tage- uch 1594 und 1602, in Mirrour of Policie 1598 usw. — ber auf keines der uns aufbewahrten passen Weevers Worte. s kann daher kaum einem Zweifel unterworfen sein, daß diese dem hakespearischen Drama gelten, und da das Gedicht 1601 erschien, liefert es uns zugleich einen entscheidenden Anhalt bezüglich r Entstehungszeit von Julius Cäsar. Das Stück ist aller ahrscheinlichkeit nach in demselben Jahre gedichtet und aufgeführt orden; allerdings sagt Weever in seiner Widmung, sein Gedicht i schon „vor ungefähr zwei Jahren" ausgeführt worden, aber lbst wenn dem so ist, so können die oben erwähnten Zeilen sehr wohl nachher hinzugefügt worden sein. Vor 1601 kann ulius Cäsar aus vielen Gründen nicht entstanden sein; teils ab die Jahre 1599 bis 1600 so voll von Arbeiten, daß diese ße Tragödie kaum noch darin Platz finden könnte, teils ver- ten innere Zeugnisse, daß dieses Stück in einem Flug mit Hamlet schrieben sein muß, dessen Stil eine so auffallende Ähnlichkeit rbietet.

Wie sehr das Stück augenblicklich einschlug, beweist unter derem der Umstand, daß es gleich Konkurrenzarbeiten über den- lben Gegenstand hervorrief. Henslowe verzeichnet in seinem Tage- che, daß er im Mai 1602 für Rechnung seiner Truppe fünf und für ein Drama, genannt Cäsars Fall an die Dichter unday, Drayton, Webster, Middleton und einige andere bezahlt be. Diese haben augenscheinlich auf Bestellung gearbeitet. Wie m der Bühnenerfolg zu jener Zeit ein außerordentlicher war,

*) The many-headed multitude were drawne
By Brutus speech, that Caesar was ambitious,
When eloquent Mark Antonie had showe
His virtues, who but Brutus then was vicious?

ſo gilt ja Julius Cäſar auch heute noch für eines der vorzüg
lichſten und tiefſinnigſten Schauſpiele Shakeſpeares, ein Einzel
drama, das, wie kein Drama aus der engliſchen Geſchichte, vo
allen anderen unabhängig, eigentümlich komponiert und trotz ſeine
ſcheinbaren Trennungslinie durch Cäſars Ermordung ein geſchloſſene
Ganze iſt, das einen erſtaunlichen Blick für Altertum und Römer
art zeigt.

Was zog Shakeſpeare zu dieſem Gegenſtande? Und vor allen
Dingen, was iſt der Gegenſtand? Das Stück heißt Julius Cäſar.
Augenſcheinlich iſt es nicht Cäſars Perſon, von der Shakeſpeare
ſich angezogen fühlte. Der wirkliche Held des Stückes iſt Brutus,
und dieſer hat das volle Intereſſe des Dichters erregt. Wir müſſen
darüber klar zu werden ſuchen, warum und wie?

Warum? Der Zeitpunkt der Entſtehung des Dramas gibt
die Antwort. Es war jenes bewegte Jahr, da die früheſten Freund
Shakeſpeares unter den Großen, ein Eſſex, ein Southampton, ihr
tollkühne Verſchwörung gegen Eliſabeth beſchloſſen, und der Er
hebungsverſuch Tod und Verderben zur Folge gehabt hatte
Da ſah er denn, daß ſtolze und edel angelegte Charaktere leich
in die Lage gebracht werden könnten, politiſche Fehler zu begehen
und ſich im Namen der Unabhängigkeit auf Meuterei einzulaſſen
Die Ähnlichkeit zwiſchen Eſſex' Verſuch, eine Palaſtrevolution in
Werk zu ſetzen, die den unberechenbaren Launen der Königin gegen
über ihm die Macht ſichern könnte, und dem Verſuch der römiſche
Großen, durch Mord eine ariſtokratiſche Republik gegen die ebe
begründete Alleinherrſchaft zu behaupten, war allerdings äußerſt
gering; aber die Erhebung gegen den Monarchen, das unkluge un
mißglückte Streben, in der öffentlichen Ordnung eine Umwälzung
herbeizuführen, bot Vergleichungspunkte dar.

Hierzu kam zu dieſem Zeitpunkte bei Shakeſpeare eine gewiſſ
Vorliebe für Perſönlichkeiten, die trotz edler Eigenſchaften nich
vom Glücke begünſtigt wurden, ihre Vorſätze nicht durchzuführe
vermochten. Solange er ſelbſt noch in den Reihen der Kämpfende
ſtand, war Heinrich V., dieſer praktiſch angelegte Mann, der g
borene Sieger und Triumphator, ſein Ideal geweſen; jetzt da e
ſelbſt durchgedrungen war und bald den Gipfel ſeines Anſehen
erreichen ſollte, hat er anſcheinend mit Vorliebe und Wehmut ſeine
Blick auf Perſönlichkeiten weilen laſſen, die wie Brutus und Haml

trotz der größten Eigenschaften die Aufgabe, welche sie sich stellten, nicht zu lösen vermochten.*)

Sie zogen ihn als tiefsinnige Träumer und als edelsinnige Idealisten an. Er fühlte auch ihr Wesen mit dem seinen ein wenig verwandt.

Ungefähr zwanzig Jahre früher war die Übersetzung Norths von Plutarchs Parallelbiographien in England herausgegeben und zwar nicht nach dem Original, sondern nach Amyots französischer Wiedergabe übertragen. Shakespeare fand in diesem Werke seinen Stoff.

Die Art und Weise, wie er diesen Stoff benutzt, ist ziemlich verschieden von dem Verfahren, das er sonst seinen Quellen gegenüber angewandt hat. Einem Chronikenschreiber wie Holinshed entnimmt er in der Regel nur den Gang der Begebenheiten, einen Grundriß der Hauptpersonen und die Anekdoten, die er brauchen kann; von Novellisten wie Bandello oder Cinthio nimmt er die Konturen der Handlung, ohne für die Charaktere oder den Dialog besondere Ausbeute zu ernten; von den älteren Stücken, die er bearbeitet oder umarbeitet, wie der Widerspenstigen Zähmung, König Johann, Heinrich V., König Lear — der ältere Hamlet fehlt leider — überführt er jede brauchbare Szene und Replik in seine Arbeit; aber das Brauchbare ist in den Fällen, wo wir das Verhältnis kontrollieren können, niemals viel und niemals von besonderem Werte. Hier dagegen können wir Shakespeares Arbeitsmethode, wenn er am treusten seiner Quelle folgte, auf eine überraschende und lehrreiche Weise studieren. Und es wird uns klar, daß er seinem Gewährsmann um so genauer folgt, je intelligenter und seelenkundiger dieser ist.

Hier stand Shakespeare zum ersten Male einem ganz zivilisierten Geiste gegenüber, der in seiner antiken Einfachheit zwar bisweilen kindlich, aber doch ein nicht geringer Künstler war, ein Schriftsteller, den Jean Paul mit einem übertriebenen, allein nicht unmöglichen Ausdruck den biographischen Shakespeare der Weltgeschichte genannt hat.

Das ganze Drama Julius Cäsar steht nun im Plutarch. Shakespeare hat die drei Lebensläufe von Cäsar, Brutus und

*) Vergleiche Dowden: Shakspere, S. 280.

Antonius benutzt. Lieſt man dieſe nacheinander, ſo hat man da
die Einzelheiten des Dramas beiſammen.

Hier einige Beiſpiele aus den erſten Aufzügen des Stück
Die Tragödie beginnt mit der Eiferſucht der Tribunen auf
Gunſt, worin Cäſar bei den breiten Volksſchichten ſteht. Hier
alles bis auf die geringſte Kleinigkeit dem Plutarch entnomm
Ebenſo das Folgende: Antonius' wiederholtes Anerbieten d
Diadems beim Lupercalienfeſte und Cäſars ungern erteilter Abſchla
Cäſars Mißtrauen gegen Caſſius. Die Worte, mit welchen Cäſ
zum zweiten Male die Bühne betritt:

> Laßt wohlbeleibte Männer um mich ſein
> Mit glatten Köpfen, und die nachts gut ſchlafen;
> Der Caſſius dort hat einen hohlen Blick,
> Er denkt zuviel: Die Leute ſind gefährlich.

hat Plutarch wortgetreu, ja die Anekdote hat einen ſolchen Ei
druck auf ihn gemacht, daß er ſie in verſchiedenen Biographi
dreimal erzählt. Ferner kommt bei dem griechiſchen Geſchicht
ſchreiber vor: Wie Caſſius den Brutus ſtufenweiſe in die Ve
ſchwörung hineinzieht; die Zettel mit den Aufforderungen, die ih
zugeſtellt werden; die Überlegungen, ob Antonius mit Cäſar ſterb
ſolle, und Brutus' unrichtige Beurteilung von Antonius' Charakt
die Klagen Portias, daß ihr Eheherr ſie nicht ſeines vollen Ve
trauens würdige; der Beweis von Mut, den ſie gibt, als ſie ſi
ein Meſſer ins Bein ſtößt; alle Vorbedeutungen und Wunder, d
dem Morde vorangehen: das Opfertier ohne Herz, Feuer u
kämpfende Männer in der Luft; Calpurnias warnender Traum
Cäſars Entſchluß, am 15. März nicht in den Senat zu geh
Decius (Decimus) Brutus' Verſuch, ihn umzuſtimmen; der verge
liche Verſuch des Artemidorus, ihn vor der Gefahr zurückzuhalten u
Alles findet ſich hier Zug um Zug.

Ab und zu iſt es mit kleinen, feinen Abweichungen wiede
gegeben, in denen man bald Shakeſpeares Temperament, bald ſei
Lebensanſchauung, bald die ihn bei dem Stücke leitende Idee erken
So hegt Plutarch nicht die Geringſchätzung Shakeſpeares geg
die Volksmaſſen, läßt ſie nicht ſo ſinnlos veränderlich auftret
So fehlt bei ihm Brutus' Monolog vor dem entſcheidenden Ei
ſchluß (II, 1). Sonſt gebraucht Shakeſpeare, wo es tunlich, d

h mitgeteilten bedeutenden Eindruck von dem Wesen Cäsars,
ıg zu verstehen dieser übrigens außerstande war, nicht mit
mmen. Schon bei Plutarch kam nämlich, — was Shake-
nicht wissen konnte — Cäsar zu kurz. Plutarch, der hundert
nach Cäsars Tod zu einer Zeit geboren wurde, da Griechen-
Selbständigkeit eine bloße Sage war und das einstmals so
Hellas nur einen Teil einer römischen Provinz ausmachte,
: seine vergleichenden Lebensbeschreibungen, um das stolze
aran zu erinnern, daß Griechenland neben jeden bedeutenden
einen großen Mann aufzustellen vermochte. Plutarch war
n Gedanken durchdrungen, daß das überwundene Griechen-
uf allen geistigen Gebieten Roms Herr und Meister sei.
lt griechische Vorlesungen in Rom, konnte nicht Latein
ı, während jeder Römer Griechisch mit ihm sprach und es
ıe Muttersprache verstand. Bezeichnenderweise sind römische
ır und Dichtkunst nicht für ihn vorhanden, obgleich er fort-
d die griechischen Schriftsteller und Dichter anführt. Niemals
t er Vergil oder Ovid. Er schrieb über seine großen Römer,
aufgeklärter und vorurteilsfreier Pole heutzutage über große
schreiben würde. Er, dem die alten Republiken in einem
en Lichte vor Augen standen, war nicht besonders dazu
gt, die Größe Cäsars zu würdigen.
a Shakespeare sein Drama so anlegte, daß Brutus dessen
er Held werden sollte, so mußte er seine Kunst anwenden,
den Vordergrund zu stellen und die Bühne füllen zu lassen.

eines Staatsmanns- und Eroberergenius ohnegleichen, zu einer armseligen Karikatur wurde.

An anderen Stellen finden sich deutliche Spuren, daß Shakespeare sehr wohl wußte, was dieser Mann war und was er wert war. Eduards junger Sohn in Richard III. spricht in begeisterten Worten von Cäsar als von dem Siegeshelden, den der Tod nicht bezwungen habe. Horatio spricht in dem beinahe gleichzeitigen Hamlet über den großen (mächtigsten) Julius und seinen Tod, und Kleopatra ist in Antonius und Kleopatra stolz darauf, Cäsar angehört zu haben. In Wie es euch gefällt braucht zwar die schelmische Rosalinde den Ausdruck „Cäsars thrasonisches Geprahle" von dem berühmten „Ich kam, sah und siegte", jedoch in rein scherzhaftem Zusammenhang und Sinn.

Aber hier! Hier ist Cäsar wirklich beinahe zum Prahlhans wie überhaupt zu einem Inbegriff wenig ansprechender Eigenschaften geworden. Er macht den Eindruck eines Invaliden. Sein Leiden an der Fallsucht wird betont. Er ist auf dem einen Ohr taub. Er besitzt seine alte Kraft nicht mehr. Er fällt in Ohnmacht, als ihm die Krone angeboten wird. Er beneidet Cassius, weil dieser besser schwimmt. Er ist abergläubisch wie eine alte Vettel. Er freut sich der Schmeichelei, spricht pomphaft und hochmütig, prahlt mit seiner Festigkeit und ist stets wankelmütig. Er handelt unvorsichtig, unverständig, und erkennt nicht, was ihm droht, während alle anderen es sehen.

Gervinus sagt, Shakespeare durfte nicht zu großes Interesse für Cäsar hervorrufen; er mußte unter seinen Eigenschaften die in den Vordergrund stellen, welche die Verschwörung erklärlich machen; außerdem konnte er sich auf Plutarchs Aussage stützen, daß Cäsars Charakter sich kurz vor seinem Tode sehr verschlimmert habe. Ungefähr gleichartig ist Hudsons Gedankengang: Shakespeare habe Cäsar so darstellen wollen, wie ihn die Verschworenen aufgefaßt, und zwar damit diese nicht ungerecht beurteilt würden; übrigens räumt er ein: „Cäsar sei buchstäblich allzu groß gewesen, um von jenen gesehen werden zu können," „er sei in diesen Szenen weit davon entfernt, Cäsar zu sein: kaum eine von den Repliken, die ihm in den Mund gelegt seien, könne als geschichtlich charakteristisch betrachtet werden." So gelangt Hudson zu dem erstaunlichen Resultat, daß sich in der ganzen Anlage des Stückes eine fein

Ironie finde; denn, erklärt er: „Daß Brutus, dieser flache Idealist, den größten praktischen Genius, den die Welt je gesehen hat, überstrahle, kann nur einen ironischen Sinn haben.“

Es ist dies das oberflächlichste Haschen nach Geist und Tiefsinn. Es ist über Brutus kein Schimmer von Ironie gebreitet. Und hier nützt nicht einmal die Behauptung, daß Cäsar nach seinem Tode zur Hauptperson werde und als Leiche, als Andenken, als Geist seine Mörder zu Boden schlage. Wie kann ein so geringer Mann einen so großen Schatten werfen! Shakespeare hat es allerdings so gemeint, daß Cäsar nach seinem Tode siege. Er hat den bösen Genius des Brutus, der sich ihm im Lager und bei Philippi offenbart, in Cäsars Gespenst verwandelt; aber dieser Geist reicht bei weitem nicht hin, um die erniedrigte Vorstellung von Cäsar wieder aufzurichten.

Auch ist es nicht wahr, daß die Einheit des Dramas unter Cäsars Größe gelitten haben würde. Der poetische Wert des Dramas leidet unter seiner Kleinheit. Unendlich viel reicher und tiefer hätte das Stück werden können, wenn Shakespeare es aus einer Empfindung von Cäsars wirklichem Werte geschrieben hätte.

Sonst wundert man sich bei Shakespeare darüber, was er aus einem magern, armen Stoff hat machen können. Hier war die Geschichte so verschwenderisch reich, daß seine Poesie daneben arm und mager geworden ist.

Gerade so wie Shakespeare, wenn anders die Partien über die Pucelle im ersten Teil von Heinrich VI. von ihm sind, Jeanne d'Arc ohne Sinn für die hohe und einfache Poesie, die diese Gestalt ausstrahlte, geschildert hat — Nationalvorurteil und alter Aberglaube versperrten ihm den Weg — so ging er mit allzu leichtem Sinn und in seiner mangelhaften Sachkenntnis ohne Skrupeln an die Zeichnung Cäsars, und wie er Jeanne d'Arc zu einer Hexe machte, so macht er Cäsar zu einem Prahler. Cäsar!

Hätte er wie die Schuljugend späterer Zeiten in seiner Kindheit Cäsars Schrift über den Gallischen Krieg lesen müssen, so wäre das nicht möglich gewesen. Oder hat er vielleicht aus dem darüber Gehörten naiv den Zug herausgenommen, daß Cäsar immer in der dritten Person von sich spricht und sich mit Namen nennt.

Man vergleiche einen Augenblick dieſen pathetiſchen Selbſthochachter in der Tragödie mit dem Bilde, das Shakeſpeare ſich mit Leichtigkeit bloß aus ſeinem Plutarch von ihm hätte formen können, und das ſowohl die Höhe der Alleinherrſchaft, zu der Cäſar ſich emporſchwang und auf der er zu Anfang des Stückes ſteht, wie auch den Haß erklärt, der ſich allmählich gegen ihn auftürmte. Schon auf der zweiten Seite von Cäſars Lebenslauf las er hier die Anekdote, wie Cäſar auf dem Rückwege von Bithynien als ganz junger Mann von ciliciſchen Seeräubern gefangen genommen wurde. Sie forderten von ihm zwanzig Talente (78000 Mark) als Löſegeld. Er antwortete ihnen, ſie wüßten wohl nicht, wer ihr Gefangener ſei, verſprach ihnen fünfzig Talente, ſandte ſeine Begleiter nach verſchiedenen Städten, um die Summe aufzutreiben, und blieb allein mit einem Freunde und zwei Dienern bei dieſen wegen ihres Blutdurſtes bekannten Banditen. Er begegnete ihnen mit ſo großer Geringſchätzung, daß er ihnen Befehle erteilte; ſie ſollten vollſtändiges Stillſchweigen beobachten, wenn er ſchlafen wollte; während der achtunddreißig Tage, die er bei ihnen verbrachte, behandelte er ſie wie ein Fürſt ſeine Leibwache. Er machte ſeine gymnaſtiſchen Übungen, ſchrieb Gedichte und Reden, als ob er ſich in vollſter Sicherheit befände. Oft drohte er ihnen, er wolle ſie hängen, d. h. kreuzigen laſſen. Sobald er das Löſegeld von Milet erhielt, benutzte er zunächſt ſeine Freiheit dazu, im Hafen einige Schiffe auszurüſten, die Räuber zu überfallen, ſie alle gefangen zu nehmen und ſich ihrer Beute zu bemächtigen. Darauf ſuchte er den Prätor von Aſien, Junius, auf, dem es oblag, ſie zu beſtrafen. Da dieſer Mann aus Geldgier antwortete, er wolle in aller Ruhe überlegen, was mit den Gefangenen geſchehen ſolle, kehrte Cäſar nach Pergamos, wo die Räuber gefangen ſaßen, zurück und ließ ſie alle ans Kreuz ſchlagen, wie er es ihnen voraus geſagt hatte.

Was iſt bei Shakeſpeares Cäſar aus dieſer Überlegenheit, dieſer Grazie und dieſer unbeugſamen Willenskraft geworden?

Zwar ich fürchte nicht;
Doch wäre Furcht nicht meinem Namen fremd,
. . . . . .
Ich ſag' dir eher, was zu fürchten ſtände,
Als was ich fürchte; ich bin immer Cäſar.

:n Pöbel, von dem man ſich nach dem Pöbel der heutigen Städte keine Vorſtellung machen kann: nicht den dummen, :ils zahmen, nur hie und da aus Dummheit wilden Pöbel, Shakeſpeare die Leichenreden auf Cäſar anhört und den in Stücke reißt, ſondern einen Pöbel, deſſen zahlloſe hauptſächlich die Sklavenmaſſen und die Tauſende aus ei Weltteilen in der Welthauptſtadt zuſammenſtrömenden bildeten: Phrygier aus Aſien, Neger aus Afrika, Iberer ten aus Spanien und Frankreich. Zu den ungeheuren von Haus- und Feldſklaven kamen Tauſende von ent- Sklaven, die daheim geſtohlen oder gemordet, unterwegs ıb und Plünderung gelebt, und nun in den Vorſtädten nen Schlupfwinkel gefunden hatten. Aber außer arbeits- cemden und brotloſen Sklaven waren da Scharen von ſenen, Männern, die durch den Sklavenzuſtand ganz ver- oaren, und denen volle Freiheit, ob ſie nun mit hilfloſer ›der mit neuerworbenem Reichtum vereinigt war, nur als iente, Schaden anzurichten. Ferner gab es da Heerſcharen diatoren, die ebenſo gleichgültig gegen das Leben anderer ı ihr eigenes, ſtets bereit waren, ſich von jedem gebrauchen ı, der bezahlte. Aus ſolchen Leuten hatte ein Mann wie ſeine bewaffneten Banden gebildet, die, gerade wie die ı Soldaten, unter entſchloſſenen Anführern in Decurien turien eingeteilt wurden. Auf dem Forum ſchlugen ſich ɔaren mit anderen Scharen von Gladiatoren und Hirten

Keiner obrigkeitlichen Person wurde Gehorsam geleistet; man überfiel Konsuln und Tribunen, ja man erschlug sie zuweilen. Im Senate überhäuften die Redner einander mit Schmähungen, auf dem Forum spuckten sie sich ins Gesicht. Auf dem Marsfelde wurden an jedem Wahltage förmliche Schlachten geliefert, und kein bedeutender Mann ging jemals ohne eine Wache von Gladiatoren und Sklaven über die Straße. „Man versuche," sagt Mommsen (1857) „sich ein London zu denken mit der Sklavenbevölkerung von New-Orleans, mit der Polizei von Konstantinopel, mit der Industrielosigkeit des heutigen Rom und bewegt von einer Politik nach dem Muster der Pariser von 1848, und man wird eine ungefähre Vorstellung von der republikanischen Herrlichkeit gewinnen, deren Untergang Cicero und seine Genossen in ihren Schmollbriefen betrauern." *)

Man vergleiche nun hiermit den Versuch des ehrgeizigen Cäsar in der Tragödie, in einen unter republikanischen Formen wohlgeordneten Staat die königliche Gewalt einzuführen.

Was alle bezauberte, selbst die Gegner, die in Cäsars Nähe kamen, waren seine Wohlerzogenheit, seine Höflichkeit und die Anmut seines Wesens. Diese Eigenschaften machten einen doppelt starken Eindruck auf die, welche wie Cicero an den Hochmut und die Grobheit des sogenannten großen Pompejus gewohnt waren. Cäsar hatte stets, so beschäftigt er auch war, Zeit an seine Freunde zu denken und mit ihnen zu scherzen. Seine Briefe sind liebenswürdig, heiter. Bei Shakespeare ist er bald aufgeblasen, bald familiär.

Fünfundzwanzig Jahre hindurch hatte Cäsar als Politiker durch allerlei Mittel die aristokratische Partei in Rom bekämpft, früh entschlossen, sich ohne Anwendung von Waffengewalt zum Herrn der damals bekannten Welt zu machen, und davon überzeugt, daß die Republik sich von selbst auflösen werde. Nur während seiner Prätur in Spanien hatte er Fähigkeiten als Krieger und Administrator an den Tag gelegt und außerhalb der täglichen Politik gestanden. Dann auf einmal, als alles sich günstig für ihn zu gestalten scheint, bricht er ab, verläßt Rom und zieht nach

*) Mommsen: Römische Geschichte, III, S. 510ff. Gaston Boissier: Cicéron et ses amis. S. 224.

Gallien. Vierundvierzig Jahre alt macht er sich zum General
nd wird der vielleicht größte Feldherr, von dem die Geschichte
erichtet, ein Eroberer und Organisator ohnegleichen, entfaltet in
iesem schon vorgerückten Alter eine ganze Reihe von ungeahnten,
öchst wertvollen Eigenschaften. Shakespeare gibt gar keine Vor-
ellung von der Geschmeidigkeit und dem Reichtum seines Wesens.
r läßt ihn mit unaufhörlicher Feierlichkeit sich selber preisen
I, 2):

Cäsar geht aus. Mir haben stets Gefahren
Im Rücken nur gedroht; wenn sie die Stirn
Des Cäsar werden seh'n, sind sie verschwunden.

Cäsar hatte nichts von der toten Würde und Strenge, die
hakespeare ihm zuerteilt. Er vereinigte die Entschlossenheit des
ldherrn mit des Weltmanns Eleganz und seiner großen Gleich-
ltigkeit gegen Kleinigkeiten. Er liebte es, daß seine Soldaten
inzende Waffen trugen und sich schmückten: „Was tut es, wenn
sich parfümieren," sagte er; „sie schlagen sich dennoch gut", und
ldaten, die unter anderen Feldherren nichts Außergewöhnliches
steten, wurden unter ihm unüberwindlich.

Er, der in Rom ein Fürst der Mode gewesen war, zeigte sich
Felde so gleichgültig für seine Pflege, daß er oft unter offenem
mmel schlief, ja ranziges Öl genoß, ohne die Nase darüber zu
npfen; in seinen Zelten standen aber immer reiche Tafeln gedeckt,
d die ganze vornehme Jugend, für die Gallien damals dasselbe war
s Amerika im Zeitalter der Entdeckungsreisen wurde, suchte von
m aus sein Lager auf, das merkwürdigste Lager, das man je
ehen, reich an feinen und klugen Leuten, jungen Schriftstellern
d Poeten, witzigen und geistreichen Männern, die unter den
ßten und dringendsten Gefahren sich mit Literatur beschäftigten
d über ihr Tun und Treiben stets Berichte an Cicero sandten,
sich zu dem anerkannten Haupt und Beschützer der Literatur
Rom emporgeschwungen hatte. Während der kurzen Zeit, da
ar seinen Eroberungszug in Britannien unternimmt, schreibt
zweimal an Cicero. Ihr gegenseitiges Verhältnis erinnert mit
en verschiedenen Phasen in gewissen Beziehungen an das Ver-
tnis zwischen Friedrich dem Großen und Voltaire. Welch ein
es Bild entwirft Shakespeare nicht von Cicero als einem
auten!

Cassius

Hat Cicero etwas gesagt?

Casca

Ja er sprach griechisch.

Cassius

Was wollt' er denn?

Casca

Ja, wenn ich Euch das sage, so will ich Euch niemals wieder vor die Augen kommen. Aber die ihn verstanden, lächelten einander zu und schüttelten die Köpfe. Doch was mich anlangt, mir war es Griechisch.

Unter Anstrengungen jeglicher Art, in beständiger Lebensgefahr, unter rastlosen Kämpfen mit kriegerischen Feinden, die er Schlag auf Schlag besiegt, schreibt Cäsar seine grammatischen Arbeiten und seine Kommentare. Die Widmung seines Werkes über die Analogie an Cicero ist eine Huldigung sowohl der Literatur wie Ciceros: „Du hast die Schätze aller Beredsamkeit entdeckt und zuerst angewandt ... Du hast von allen Ehren die schönste Ehre und einen Triumph, der dem des größten Heerführers vorzuziehen ist, gewonnen, denn es ist mehr wert, die Schranken des Geisteslebens zu erweitern als die Grenzen des Reiches auszudehnen." Das sagt der Mann, der eben die Helvetier geschlagen, Frankreich und Belgien erobert, den ersten Kriegszug gegen England unternommen, und die germanischen Heere so zurückgetrieben hatte, daß sie für Rom, dem sie mit Untergang drohten, auf lange Zeit ungefährlich wurden.

Das gleicht sehr wenig dem feierlichen, eingebildeten, steifleinenen Gesellen bei Shakespeare:

Gar wohl weiß die Gefahr,
Cäsar sei noch gefährlicher als sie:
Wir sind zwei Leu'n, an einem Tag geworfen,
Und ich der ältre und der schrecklichste;
Und Cäsar wird doch ausgehn.

Cäsar konnte grausam sein. Er versäumte es im Kriege nicht, unter seinen Feinden durch die Rache, die er nahm, Entsetzen zu verbreiten; er ließ dem ganzen Senat der Veneter die Köpfe abschlagen, ließ allen denen die rechte Hand abhauen, die bei Uxellodunum Waffen gegen ihn getragen hatten; er hielt den tapferen Vercingetorix fünf Jahre lang gefangen, um ihn bei seinem Triumph in Ketten einhergehen und dann hinrichten zu lassen.

ch war er, wo er Strenge nicht für nötig hielt, die Nach=
Milde selbst. Cicero zog während des Bürgerkrieges
lager des Pompejus, bat nach der Niederlage um Ver=
) erhielt sie. Als er dann ein Buch zur Verherrlichung
Todfeind Cato herausgab, der sich selbst tötete, um
ator nicht gehorchen zu müssen und dadurch der Held
likaner wurde, schrieb Cäsar an Cicero: „Beim Lesen
hatte ich eine Empfindung, als ob ich selbst dadurch
irde." Und in seinen Augen war Cato doch nur eine
nlichkeit und ein Schwärmer für veraltete Zustände.
ven, der aus Anhänglichkeit an seinen Herrn sich
Cato sein Schwert zu reichen, gab dieser einen so
Faustschlag ins Gesicht, daß seine Hand vom Blute
de. Derartiges störte Cäsar den Eindruck dieses Selbst=

begnügte sich nicht damit, beinahe allen zu vergeben,
rsalus Waffen gegen ihn getragen hatten; er gab vielen
wie Brutus und Cassius reichlichen Anteil an seiner
rutus suchte er vor der Schlacht zu beschützen, nachher
er ihn mit Ehren. Immer wieder trat Brutus als
ersacher auf, ja er machte aus Prinzipienreiterei gemein=
: mit Pompejus gegen ihn, obgleich dieser seinen Vater
rden lassen. Cäsar verzieh ihm das, wie er ihm alles
ins Unendliche vergab. Er hatte, wie es scheint, auf
Liebe übertragen, die er in seiner Jugend zu dessen
er Schwester Catos — eine der leidenschaftlichsten
:euesten ergebenen Geliebten Cäsars — gehegt hatte.
ßt in seinem Mort de César Cäsar dem Brutus einen
der sterbenden Servilia erhaltenen Brief überreichen,
Cäsar bittet, gut für ihren gemeinsamen Sohn zu sorgen.
:zählt: als Cäsar einst während der Verschwörung des
n Senat einen Brief erhielt, und Cato, da jener
:, um ihn zu lesen, mit lauter Stimme den Verdacht
:r Brief käme von den Verschworenen, da reichte Cäsar
) den Brief, der Liebeserklärungen von Catos Schwester
rauf Cato zornig ausrief: Trunkenbold! das schlimmste
:t im Munde eines Römers. (Ben Jonson hat die
: seinem Catiline V, 6 benutzt.)

Catos Haß gegen Cäsar vererbte sich auf seinen Neffen Brutus. In diesen beiden letzten römischen Republikanern aus der Verfallzeit der Republik vereinigte sich eine gewisse Brutalität mit edlem Stoicismus. Es lag altrömische Roheit in Catos Wesen, und Brutus war den asiatischen Provinzstädten gegenüber nur ein blutdürstiger Wucherer, der im Namen eines Strohmanns (Scaptius) und unter Androhung von Mord und Brand seine Wucherzinsen eintreiben ließ. Er hatte den Einwohnern der Stadt Salamin zu 48 Prozent Geld geliehen. Als sie nicht bezahlen konnten, hielt er ihren Senat durch eine Abteilung Reiterei so dicht belagert, daß fünf Senatoren vor Hunger starben. Shakespeare reinigt aus Unwissenheit Brutus von diesen Lastern und macht ihn auf Cäsars Kosten einfach und groß.

Cäsar gegenüber Cato bedeutet — wie später Cäsar gegenüber Brutus — das allseitige Genie, das Leben und Handlung und Macht liebt, gegenüber dem engherzigen Puritanismus, der diese Art Geister teils aus Instinkt, teils aus Theorie haßt.

Welch wunderliches Mißverständnis, daß Shakespeare, der selbst — zur Verehrung des Schönen sowie zu einem in Tätigkeit, Genuß und befriedigtem Ehrgeiz verbrachten Leben geneigt — dem Puritanismus gegenüber stets in einer ähnlichen Kampfstellung stand wie Cäsar, aus Unkenntnis die Partei des römischen Puritanismus ergriff und dadurch außerstand gesetzt wurde, aus der reichen Mine Cäsars all das darin verborgene Gold zutage zu fördern. In Shakespeares Cäsar ist nichts von der Unbefangenheit und Ehrlichkeit des wirklichen Cäsar. Niemals zeigte er eine erheuchelte Ehrerbietung gegen die Vergangenheit, nicht einmal in grammatischen Fragen. Er griff nach der Macht und behielt sie, gab sich aber nicht den Anschein — wie bei Shakespeare — als verschmähte er sie. Shakespeare ließ ihn den Stolz behalten, den er zur Schau trug, machte diesen aber unschön und verlieh ihm die Heuchelei als Zugabe.

Auch folgender Zug in Cäsars Wesen hat bei Shakespeare kein Verständnis gefunden. Als Cäsar endlich nach den zahlreichen Siegen in Afrika wie in Asien, in Spanien wie in Ägypten die zwanzig Jahre hindurch erstrebte souveräne Macht in Händen hielt, hatte diese ihre Anziehung für ihn verloren. Er wußte sich von denen, deren Achtung er am höchsten schätzte, mißverstanden und

rabscheut, sah sich gezwungen, Menschen zu gebrauchen, die er
chtete, und Menschenverachtung erfüllte sein Gemüt. Rings
her sah er nur Begehrlichkeit und Verrat. Die Macht schien
ı ohne Süßigkeit, das Leben nicht mehr des Lebens, nicht mehr
Erhaltung wert. Daher seine Antwort, als man ihn anflehte,
en die, welche ihn ermorden wollten, Vorsichtsmaßregeln zu
fen: Lieber ein Mal sterben als immer zittern! Und er geht am
März ohne Waffen, ohne bewaffnetes Gefolge in den Senat.
der Tragödie wird er schließlich durch die Hoffnung auf einen
el und eine Krone und durch die Angst, für feige zu gelten,
in gelockt.

Die Toren, die Shakespeares Werke Francis Bacon zuschreiben,
n unter anderem davon aus, daß eine Einsicht in die Verhält-
e des römischen Altertums wie sie in Julius Cäsar an den
ı gelegt wird, nicht bei einem Manne zu finden sein könne, der
t Bacons Gelehrsamkeit besitze. Dieses Drama hat augenscheinlich
ıde umgekehrt einen Mann zum Urheber, dessen Gelehrsamkeit
eswegs seiner Genialität gleich kam, so daß es nicht nur
ch seine ausgezeichneten Eigenschaften, sondern auch durch seine
wächen einen übrigens ganz unnötigen Beweis liefert, daß
kespeare selbst der Verfasser seiner Werke ist. Stümper ahnen
nals, in welchem Grade das Genie die Buchgelehrsamkeit
zt und wie hoch es diese überfliegt. Wiederum muß jedoch
reitig hervorgehoben werden, daß es Gebiete gibt, wo keine
ialität die Einsicht, das Modellstudium, die Wirklichkeits-
achtung ersetzen kann, und wo selbst das vorzüglichste Genie
kurz kommt, wenn es auf eigne Hand oder auf einer ärmlichen
ndlage dichten will.

Ein solches Gebiet ist die geschichtliche Dichtung in betreff der
alter und der Persönlichkeiten, wo die Fülle der Geschichte
freie Konstruktion übertrifft. Wo die Geschichte außerordent-
r und poetischer ist als irgend welche Poesie, tragischer als
nd eine alte Tragödie, da kann der Dichter nur auf Grund
eitiger Kenntnisse zu derselben Höhe gelangen. Shakespeares
ngel an historischer und mehrseitig klassischer Bildung bewirkte,
die unvergleichliche Herrlichkeit der Cäsargestalt ihn ungerührt ließ.
preßte und zwängte diese Gestalt herab, um zur Entfaltung des
rakters Raum zu gewinnen, der in seinem Drama die Hauptrolle

7*

ſpielen ſollte, nämlich des Charakters von Marcus Brutus, den er nach Plutarchs verſchönernden Beiſpiel beinahe nur als edeln Stoiker gezeichnet hat.

IX.

Niemand, wenn nicht ein naiver Republikaner wie Swinburne, kann glauben, daß Brutus wegen einer in Shakeſpeares Seele ſchlummernden, politiſchen Begeiſterung für die Republik zur Hauptperſon wurde. Er hat ſicherlich kein politiſches Syſtem gehabt und legt ja bei anderen Gelegenheiten die königstreueſte und königsliebendſte Geſinnung an den Tag.

Brutus war ſchon bei Plutarch die Hauptperſon in dem Trauerſpiel Cäſars, und Shakeſpeare folgt dem Gange der wirklichen Geſchichte bei Plutarch unter dem tiefen Eindruck, daß ein unpolitiſch ausgeführter Verſuch der Staatsumwälzung — wie der von Eſſex und ſeinen Genoſſen — zum Eingreifen in das Rad der Zeit nicht hinreiche, und daß praktiſche Fehlgriffe ſich genau ſo hart, ja ſogar viel härter, rächen als moraliſche. Nun war der Pſychologe in ihm erwacht, und die Aufgabe feſſelte ihn, einen Mann zu erforſchen und darzuſtellen, der ſich in ein Unternehmen verwickelt, wozu er ſeiner Natur nach nicht geeignet iſt. Dieſer Konflikt iſt nicht mehr der äußere, wie er in Romeo und Julia zwiſchen den Liebenden und ihrer Umgebung oder in Richard III. zwiſchen Richard und deſſen Gegnern vorlag. Was ihn auf dieſer ſeiner neuen Entwickelungsſtufe feſſelt, das ſind die inneren ſeeliſchen Gärungszuſtände und Kämpfe.

Brutus hat unter Büchern dahingelebt und ſeinen Geiſt mit platoniſcher Philoſophie genährt; ein abſtrakter, politiſcher Gedanke, wie die durch die Liebe zur Freiheit getragene Republik, und ein abſtrakter Moralbegriff, wie der Begriff des Erniedrigenden, einen Herrſcher zu ertragen, beſchäftigen ihn daher mehr als die wirklichen politiſchen Verhältniſſe, die er vor Augen hat, und als die Bedeutung der Veränderungen, die zu ſeinen Lebzeiten vor ſich gehen. Dieſer Mann wird von Caſſius eindringlich aufgefordert, ſich an die Spitze einer Verſchwörung gegen ſeinen väterlichen Wohltäter und Freund zu ſtellen. Die Aufforderung verſetzt ſein ganzes Weſen in Gärung, ſtört deſſen Harmonie, bringt es für immer aus dem Gleichgewicht.

An Hamlet, der gleichzeitig in Shakespeares Gemüt aufdämmert, richtet der Geist des erschlagenen Vaters gleichfalls die Forderung, sich zum Mörder zu machen, und die Forderung wirkt anregend und aufreizend auf Hamlets Geistesfähigkeiten, jedoch auflösend auf eine Natur. So nahe streift die Stellung zwischen zwei Pflichtgeboten, unter denen Brutus wählen muß, den inneren Streit, er bald an Hamlet herantritt.

Brutus ist in Zwietracht mit sich selbst, vergißt aus diesem Grunde anderen die äußeren Zeichen der Freundschaft und Aufmerksamkeit zu erweisen. Er fühlt sich von den anderen berufen, empfindet aber nicht den inneren Ruf. Wie Hamlet in die bekannten Worte ausbricht: „Die Zeit ist aus den Fugen; Schmach und Gram, daß ich zur Welt, sie einzurichten, kam!“ so schaudert Brutus vor der Aufgabe zurück. Er sagt (I, 2):

> Brutus wär' lieber eines Dorfs Bewohner,
> Als sich zu zählen zu den Söhnen Roms
> In solchem harten Stand, wie diese Zeit
> Uns aufzulegen droht.

Seine edle Natur windet sich schmerzlich unter Unsicherheit und Zweifel.

Von dem Augenblicke an, da Cassius mit ihm gesprochen hat, ist er schlaflos. Der grobe Macbeth wird schlaflos, als er den König ermordet hat — „Macbeth hat den Schlaf ermordet“ — Brutus mit seiner feinen, prüfenden Natur, der nicht anders handeln will als die Pflicht es gebietet, ist nach dem Morde ruhig, aber sicher schlaflos. Die Beschäftigung mit dem Gedanken hat sein Wesen und Benehmen verändert; seine Frau kennt ihn nicht wieder. Sie schildert, wie er sich weder Speise noch Rede noch Schlaf gönnt, wie er nur mit gekreuzten Armen in tiefe Gedanken versinken seufzend auf und ab geht, auf ihre Fragen nicht antwortet und sie, wenn sie in ihn dringt, mit barscher Ungeduld abweist.

Nicht nur das Dankbarkeitsverhältnis zu Cäsar verursacht Brutus Seelenqualen, sondern vor allen Dingen die Ungewißheit, welche Absichten Cäsar wirklich habe. Brutus sieht ihn zwar vom Volke angebetet und mit der höchsten Macht ausgerüstet; aber Cäsar hat diese noch nie mißbraucht. Er macht sich Cassius' Auffassung zu eigen, daß Cäsar, als er das Diadem zurückwies,

es eigentlich wünſchte; der einzige Stützpunkt für die Verſchwörung iſt ein bei Cäſar vermutetes Verlangen:

> Der Größe Mißbrauch iſt, wenn von der Macht
> Sie das Gewiſſen trennt; und, um von Cäſarn
> Die Wahrheit zu geſtehn, ich ſah noch nie,
> Daß ihn die Leidenſchaften mehr beherrſcht
> Als die Vernunft. Doch oft beſtätigt ſich's,
> Die Demut iſt der jungen Ehrſucht Leiter.

Cäſar ſoll alſo nicht wegen ſeiner Taten umgebracht werden, ſondern wegen deſſen, was er in Zukunft tun könnte. Iſt es zuläſſig auf dieſer Grundlage einen Mord zu begehen?

Die Variante bei Hamlet iſt die folgende: Iſt es gewiß, daß der König den Vater Hamlets ermordet hat? Kann der Geiſt nicht ein Blendwerk oder der Teufel ſelbſt geweſen ſein?

Brutus empfindet die Schwäche der Grundlage, je mehr er ſich zum Morde als zu einer politiſchen Pflicht hingezogen fühlt. Und Shakeſpeare hat kein Bedenken getragen, ihn, ſo edelgeſinnt er im übrigen auch iſt, mit der in den Augen gar mancher Menſchen zweifelhaften Zielmoral auszuſtatten, daß der notwendige Zweck ein unreines Mittel heilige. Zweimal, erſt in einem Selbſtgeſpräch und dann in einer Anrede an die Verſchworenen, empfiehlt er politiſche Heuchelei als klug und zweckdienlich. Im Monologe:

> Und weil der Streit
> Nicht Schein gewinnt durch das, was Cäſar iſt,
> Leg ſo ihn aus: (fashion it thus) das, was er iſt, vergrößert,
> Kann dies und jenes Übermaß erreichen.

An die Verſchworenen:

> Laßt unſre Herzen, ſchlauen Herren gleich,
> Zu raſcher Tat aufwiegeln ihre Diener
> Und dann zum Scheine ſchmälen.

Das heißt, der Mord ſoll mit ſo viel Anſtand wie möglich ausgeführt werden, und dann ſollen die Mörder ſich den Anſchein geben, als bedauerten ſie ihn.

Sobald Cäſars Tod beſchloſſen iſt, ſteht Brutus indeſſen, der Reinheit ſeiner Abſichten gewiß, ſtolz und beinahe ſorglos in der Mitte der Verſchworenen; allzu ſorglos; denn obgleich er im Prinzip

r Lehre offen huldigt, daß man das Ziel nicht ohne die Mittel
llen könne, so schaudert er doch, rechtschaffen und unpraktisch
e er ist, vor der Anwendung solcher Mittel zurück, die ihm ent-
der zu niedrig oder in ihrer Rücksichtslosigkeit unverantwortlich
kommen. Er will nicht einmal, daß die Verschworenen einen
) leisten: „Laßt Priester, Memmen, schlaue Rechner schwören."
: mögen einander ohne eidliche Versicherung Vertrauen schenken
) das Geheimnis ohne eidliche Gelübde bewahren. Und als der
rschlag gemacht wird, Antonius gleichzeitig zu töten — ein folge-
tiger Vorschlag, auf den er als Politiker eingehen mußte —
lehnt er das bei Shakespeare wie bei Plutarch aus Menschlich-
ab; „unsre Bahn wird dann zu blutig, Cassius!" Er fühlt,
sein Wille das Tageslicht nicht zu scheuen braucht; er leidet
unter, daß er nächtlich-dunkle Mittel anwenden solle:

O Verschwörung!
Du schämst dich, die verdächt'ge Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wann das Bös' am freisten ist?
O dann, bei Tag, wo willst du eine Höhle
Entdecken, dunkel g'nug, es zu verlarven,
Dein schnödes Antlitz? . . .

Brutus möchte am liebsten in einer Sache, die durch Meuchel-
rd gefördert werden soll, ohne Verschweigen und ohne Gewalt-
keit den politischen Sieg erreichen. Goethe hat gesagt: „Nur
Betrachtende hat Gewissen." Der Handelnde kann es nicht
en — während er handelt. Man überläßt sich seiner Natur
) fremden Mächten, wenn man sich in eine Unternehmung stürzt.
n handelt richtig oder unrichtig, aber stets instinktiv, häufig
nm, womöglich genial, niemals mit vollem Bewußtsein, sondern
der Rücksichtslosigkeit des Triebes oder des Egoismus oder
Genialität. Brutus will, auch während er handelt, allen Rück-
ten gerecht werden.

Kreyßig und Dowden nach ihm haben Brutus einen Giron-
n genannt, der als Gegensatz zu seinem Schwager Cassius,
r Art von Jakobiner im antiken Kostüm, aufgestellt sei. Der
gleich ist nur insofern treffend, als dabei an die geringere oder
gere Neigung zur Anwendung gewaltsamer Mittel gedacht wird;
inkt jedoch, wenn man bedenkt, daß Brutus in der verdünnten
der Abstraktion Aug' in Auge mit Ideen und Prinzipien,

Caſſius dagegen in der Welt der Tatſachen lebt; denn die Jakobiner waren ganz ebenſo hartnäckige Theoretiker wie die Girondiſten. Brutus iſt bei Shakeſpeare ein ſtrenger Moraliſt, von der äußerſten Fürſorge beſeelt, ſeinen reinen Charakter fleckenlos zu erhalten, Caſſius dagegen iſt durchaus nicht ängſtlich, ſeine ſittliche Reinheit zu bewahren. Er iſt geradezu neidiſch auf Cäſar und geſteht offen, daß er ihn haſſe; doch iſt er nicht niedriggeſinnt; denn Neid und Haß ſind bei ihm ein Ausſchlag der politiſchen Leidenſchaft in ihrer großen Konſequenz. Und er iſt im Gegenſatze zu Brutus ein guter Beobachter, er ſieht quer durch die Worte und Handlungen der Männer in ihre Seelen. Da aber Brutus durch ſeinen Namen, ſeine Geburt und ſeine Stellung als Cäſars naher Freund das natürliche Haupt der Verſchwörung iſt, ſo ſetzt dieſer ſtets ſeinen unpolitiſchen, unverſtändigen Willen durch.

Wenn ſpäter Hamlet, der ſo voller Zweifel iſt, nie in dem Glauben an ſein Recht den König zu ermorden ſchwankt, ſo liegt es daran, daß Shakeſpeare dieſen Fall gerade in der Darſtellung von Brutus' Naturell erſchöpft hatte.

Brutus iſt das in der Seele Shakeſpeares wie aller beſſeren Menſchen lebende Ideal eines Mannes, der in ſeinem Stolz vor allem ſeine Hände rein und ſein Gemüt hoch und frei bewahren will, ſelbſt wenn er dann ſeine Unternehmungen mißlingen und ſeine Wünſche für ruhiges Behagen und ſchließlichen Erfolg ſcheitern ſehen muß.

Es widerſteht ihm, den anderen einen Eid abzunehmen; er iſt zu ſtolz. Wollen ſie ihn betrügen, ſo mögen ſie es tun. Möglicherweiſe laſſen ſich dieſe anderen von ihrem Haſſe gegen den großen Mann leiten und freuen ſich, ihre Mißgunſt in ſeinem Blute zu ſättigen; er bewundert ihn und will opfern, nicht ſchlachten. Die anderen fürchten die Wirkung, wenn Antonius zum Volke ſprechen dürfe. Allein Brutus hat dem Volke ſeine Gründe für den Mord dargelegt; mag Antonius jetzt nur Cäſar loben. Verdient Cäſar denn kein Lob? Er ſelbſt wünſcht, daß Cäſar geehrt, wenn auch geſtraft in ſeinem Grabe ruhen möge; er iſt zu ſtolz, um auf Antonius achtzugeben, der ſich als Freund, wenn auch zugleich als alter Freund von Cäſar, genähert hat, und er verläßt das Forum, ehe Antonius ſeine Rede beginnt. Viele kennen derartige Stimmungen. Manch anderer hat derartige, ſcheinbar nur

unkluge Handlungen ausgeführt, aus Stolz um das möglicherweise ungünstige Schlußergebnis unbesorgt, aus Unwillen gegen eine Vorsicht, die dem Edelsinnten niedrig vorkommt. Manch einer at z. B. die Wahrheit gesagt, wo es unklug war, sie zu sagen, der er hat eine Gelegenheit sich zu rächen versäumt und verschmäht, eil er seinen Feind zu sehr geringschätzte, um sich für dessen Betragen Genugtuung verschaffen zu wollen, und er versäumte es so, n für die Zukunft unschädlich zu machen. Man kann ein so tensives Gefühl von der Notwendigkeit der Vertrauensverhältnisse er umgekehrt von der Unzuverlässigkeit der Freunde und von der erächtlichkeit der Gegner haben, daß man jede Vorsichtsmaßregel rückweist.

Auf Grund eines verwandten, intensiven Gefühls hat Shakeeare Brutus gedichtet. Mit einem Zusatz von Humor und enialität würde er Hamlet sein und wird er Hamlet. Mit einem usatz von verzweifelter Bitterkeit und Menschenverachtung würde Timon sein und wird er Timon. Hier ist er auf seiner Höhe r edle, große Charakter- und Doktrinenmensch, zu stolz, um klug in zu wollen, und ein zu schlechter Beobachter, um praktisch zu in, — und zwar so gestellt, daß nicht nur Leben und Tod für nen anderen und für ihn selbst, sondern das Wohl des Staates, scheinbar der zivilisierten Welt, von seinem zu fassenden Beschlusse abhängt.

Brutus zur Seite stellt Shakespeare die Gestalt, die sein weibches Gegenstück ist, für ihn paßt und eins mit ihm geworden ist, ine Base und Frau, seine Verwandte und Geliebte, die Tochter atos, mit Catos Lehrling vermählt. Er hat hier — und wohl ur hier — uns das ihm von der idealen Ehe vorschwebende Bild trollt.

In der Szene zwischen Brutus und Portia hat der Dichter n von ihm schon früher einmal benutztes Motiv wieder aufnommen: die bekümmerte Frau, die den Mann anfleht, sie in ine großen Pläne einzuweihen. Zum erstenmal hat Shakespeare eses Motiv im ersten Teil von Heinrich IV. angewandt, wo Lady rcy ihren Heinrich bittet, ihr sein Vorhaben mitzuteilen (siehe 1. Teil ite 242). Katharina gibt hier eine Schilderung von Hotspurs sen und Betragen, das der Schilderung Portias von der mit utus vorgegangenen Verwandlung vollständig entspricht. Beide

haben denn auch gleichartige Ziele. Aber Lady Percy erfährt nichts. Ihr Heinrich liebt sie allerdings, er liebt sie ab und zu, zwischen zwei Treffen, derb und munter; aber er liebt sie keineswegs empfindsam, und von einer geistigen Gemeinschaft zwischen ihnen ist keine Rede.

Als Portia hier ihren Mann bittet, sie mit seinen Sorgen und Bekümmernissen bekannt zu machen, antwortet er ihr zwar zuerst abweisend mit einer Ausrede über seine Gesundheit, da sie aber mit den ihr von Plutarch in den Mund gelegten Worten, deren antike Freimütigkeit Shakespeare ein wenig gemildert hat, inständig betont, daß sie sich durch diesen Mangel an Vertrauen erniedrigt fühle, so antwortet Brutus ihr innig und schön. Und als sie dann (wieder nach Plutarch) erzählt, daß sie ihre Festigkeit erprobt, sich mit einem Messer am Schenkel eine Wunde beigebracht und nie darüber geklagt habe, so bricht er in die Worte aus, die Plutarch ihm auf die Lippen gelegt hat: „Macht, Götter, mich des edlen Weibes würdig!", und verspricht, ihr alles zu erzählen.

Weder Shakespeare noch Plutarch finden jedoch dieses schwatzhafte Entgegenkommen verständig. Denn es ist nicht Portias Schuld, daß nicht alles offenbart wird. Als es zur Entscheidung kommt, kann sie weder schweigen noch sich beherrschen. Sie verrät dem Knaben Lucius ihre Angst und Unruhe und ruft selbst aus:

> Ich habe Mannessinn, doch Weibeskraft.
> Wie fällt doch ein Geheimnis Weibern schwer!

eine Reflexion, die augenscheinlich nicht Portias, sondern Shakespeares eigene Lebensphilosophie enthält, mit der er nicht hat zurückhalten wollen. Bei Plutarch fällt sie sogar wie tot um, so daß Brutus einen Augenblick, bevor der Mord an Cäsar verübt werden soll, von der falschen Todesbotschaft überrascht wird und dann alle seine Selbstbeherrschung aufbieten muß, um sich nicht übermannen zu lassen.

Dem Charakter, den Shakespeare Brutus verliehen hat, entspringen die beiden großen Szenen, die das Stück tragen.

Die erste ist die wundervoll aufgebaute Szene, die den Wendepunkt der Tragödie bildet, wo Antonius mit Brutus' Einwilligung bei der Leiche Cäsars redet und die Römer gegen die Mörder des großen Imperators aufhetzt.

Mit der ausgesuchtesten Kunst hat Shakespeare schon die Rede des Brutus ausgearbeitet. Plutarch erzählt, daß Brutus, wenn er Griechisch schrieb, sich eines sentenziösen und lakonischen Stils befleißigte, und er führt eine Reihe von Beispielen an. So schrieb er an die Samier: „Eure Erwägungen sind lang; ihre Wirkungen langsam — was, glaubt ihr, wird daraus werden?“ oder in einem anderen Briefe: „Die Xanthier, die meine Milde geringschätzten, haben ihr Vaterland zu einer Grabstätte verzweifelter Männer gemacht. Die Pataräer, die sich ergaben, haben ihre Freiheit und ihre Vorrechte bewahrt. Wählt nun zwischen der gesunden Vernunft der Pataräer und dem Schicksale der Xanthier!“

Man achte darauf, was Shakespeare aus diesem Fingerzeigen zu machen verstanden hat!:

Römer, Mitbürger, Freunde! Hört mich meine Sache führen und seid still, damit ihr hören möget. Glaubt mir um meiner Ehre willen und hegt Achtung vor meiner Ehre, damit ihr glauben möget . . . Ist jemand in dieser Versammlung ein herzlicher Freund Cäsars gewesen, dem sage ich: des Brutus Liebe zum Cäsar war nicht geringer als seine. Wenn dieser Freund nun fragt, warum Brutus gegen Cäsar aufstand, ist dies meine Antwort: Nicht weil ich Cäsar weniger, sondern weil ich Rom mehr liebte . . .

und so weiter in diesem lakonischen Antithesenstil. Shakespeare hat einen bewußten Versuch gemacht, Brutus die Sprache führen zu lassen, die er sich angeeignet hatte, und er hat mit seiner genialen Mutmaßungsgabe die griechische Rhetorik des Brutus wiedergeschaffen:

Weil Cäsar mich liebte, wein' ich um ihn; weil er glücklich war, freue ich mich; weil er tapfer war, ehr' ich ihn; aber weil er herrschsüchtig war, erschlug ich ihn. Also Tränen für seine Liebe, Freude für sein Glück, Ehre für seine Tapferkeit und Tod für seine Herrschsucht.

Mit außerordentlicher und doch edler Kunst gipfelt diese Rhetorik in der Frage: „Wer ist hier so schlecht gesinnt, daß er sein Land nicht lieben wollte? Ist es jemand, er rede, denn ihn habe ich beleidigt,“ und als die Antwort lautet: „Niemand, Brutus, niemand,“ so folgt seine ruhige Replik: „Dann habe ich niemand beleidigt.“

Die noch bewundernswürdigere Rede des Antonius ist vor allen Dingen wegen des bewußten Stilunterschiedes bemerkenswert.

Hier gibt es keine Antitheſen, keine literariſche, ſondern eine mündliche Beredſamkeit von der ſtärkſten demagogiſchen Art: genau da, wo Brutus den Faden der Rede fallen ließ, nimmt Antonius ihn auf, indem er in der Einleitung ausdrücklich verſichert, daß hier an der Bahre Cäſars, doch nicht zu ſeinem Lob, geredet werden ſolle, und bis zur Ermüdung es betont, Brutus und alle die anderen Verſchworenen ſeien ehrenwerte Männer. Dann erhebt ſich dieſe Beredſamkeit, liſtig und machtvoll in ihrem wohlberechneten Crescendo, in ihrem innerſten Weſen von etwas getragen, das nicht Berechnung iſt, ſondern glühende Begeiſterung für Cäſar, flammender Zorn über ſeinen Mord. Hohn und Zorn tragen anfangs unter dem Eindruck der Stimmung in der für Brutus gewonnenen Volksmaſſe eine Maske; dann wird die Maske ein wenig gelüftet, dann etwas mehr, dann noch mehr, bis ſie mit einer wilden Handbewegung abgeriſſen und zur Seite geworfen wird.

Hier hat Shakeſpeare wiederum mit Meiſterſchaft die von Plutarch gegebenen Andeutungen zu benutzen verſtanden, ſo ſparſam dieſe auch waren:

Er hielt wie üblich die Leichenrede über Cäſar, und da er das Volk durch ſeine Rede ſtark bewegt und gerührt ſah, miſchte er plötzlich in die Lobrede über Cäſar, was er für geeignet hielt, Mitleid zu erregen und das Gemüt der Zuhörer zu entflammen.

Man achte darauf, was Shakeſpeare aus dieſem Satz zu formen vermocht hat:

Mitbürger, Freunde, Römer! Hört mich an:
Begraben will ich Cäſarn, nicht ihn preiſen.
Was Menſchen Übels tun, das überlebt ſie;
Das Gute wird mit ihnen oft begraben.
So ſei's mit Cäſar auch! Der edle Brutus
Hat euch geſagt, daß er voll Herrſchſucht war;
Und war er das, ſo war's ein ſchwer Vergehen,
Und ſchwer hat Cäſar dann dafür gebüßt.
Hier, mit des Brutus Willen und der andern,
— Denn Brutus iſt ein ehrenwerter Mann,
Das ſind ſie alle, alle ehrenwert —
Komm' ich, bei Cäſars Leichenzug zu reden.
Er war mein Freund, mir immer echt und treu:
Doch Brutus ſagt, daß er voll Herrſchſucht war,
Und Brutus iſt ein ehrenwerter Mann.

Dann erſt ruft Antonius den Zweifel über Cäſars Herrſch-
ucht wach; er erwähnt, wie er die Königskrone zurückwies, dreimal
rückwies. War das Herrſchſucht? Darauf berührt er, daß Cäſar
doch einmal geliebt geweſen ſei, und daß nichts ihnen verbiete,
n ihn zu trauern. Dann plötzlich ausbrechend:

O Urteil! Du entflohſt zum blöden Vieh,
Der Menſch ward unvernünftig! — Habt Geduld!
Mein Herz iſt in dem Sarge hier bei Cäſar,
Und ich muß ſchweigen, bis es mir zurückkommt.

Nun folgt der Appell an das Mitleid mit dieſem Größten,
ſſen Wort noch geſtern eine Welt aufwog, und der nun der-
ſtalt daliege, daß der Geringſte ſich nicht vor ihm beugen wolle.
s würde unrecht ſein, aufwiegelnde Rede an ſie zu richten, unrecht
gen Brutus und Caſſius, „die ihr als ehrenwerte Männer kennt"
e angeführten Worte klingen wie eine Verhöhnung des Lobes),
n, lieber will er ſich und dem Toten unrecht tun. Er habe
r ein Pergament in Händen — er wolle es wahrlich nicht laut
leſen — falls jedoch der gemeine Mann deſſen Inhalt erführe,
würde er die Wunden des Toten küſſen und die Kleider in ſein
liges Blut tauchen. — Und als nun die Rufe nach dem Inhalt
s Teſtamentes ſich in die Verwünſchungen gegen die Mörder
ſchen, ſo begegnet er dem Geſchrei mit hartnäckigem Weigern.
ſtatt das Teſtament vorzuleſen, breitet er den Mantel Cäſars
t allen ſeinen Löchern vor ihren Augen aus.

Hier ſtand bei Plutarch:

Schließlich entfaltete er Cäſars Mantel, der ganz blutig und von Dolch-
chen durchbohrt war, indem er die Urheber des Mordes Miſſetäter und
atermörder nannte.

Aus dieſen wenigen Worten hat Shakeſpeare folgendes Wunder
on aufreizender Beredſamkeit geſchaffen:

Dieſen Mantel,
Ihr kennt ihn alle; noch erinnr' ich mich
Des erſten Males, als ihn Cäſar trug
In ſeinem Zelt, an einem Sommerabend
— Er überwand den Tag die Nervier —
Hier, ſchauet! fuhr des Caſſius Dolch herein;
Seht, welchen Riß der tück'ſche Casca machte!
Hier ſtieß der vielgeliebte Brutus durch.

Und als er den verfluchten Stahl hinwegriß,
Schaut her, wie ihm das Blut des Cäsar folgte,
Als stürzt es vor die Tür, um zu erfahren,
Ob wirklich Brutus so unfreundlich klopfte.
Denn Brutus, wie ihr wißt, war Cäsars Engel. —
Ihr Götter, urteilt, wie ihn Cäsar liebte!
Kein Stich von allen schmerzte so wie der.
Denn als der edle Cäsar Brutus sah,
Warf Undank, stärker als Verräterwaffen,
Ganz nieder ihn: da brach sein großes Herz,
Und in dem Mantel sein Gesicht verhüllend,
Grad am Gestell der Säule des Pompejus,
Von der das Blut rann, fiel der große Cäsar.
O meine Bürger, welch ein Fall war das!
Da fielet ihr und ich; wir alle fielen,
Und über uns frohlockte blut'ge Tücke.
O ja! Nun weint ihr, und ich merk', ihr fühlt
Den Drang des Mitleids: dies sind milde Tropfen.
Wie? Weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsers Cäsars Kleid verletzt? Schaut her!
Hier ist er selbst, geschändet von Verrätern.

Er entblößt Cäsars Leiche. Und dann erst liest er das Testament vor, das die Bevölkerung mit Geschenken und Wohltaten überhäuft, und das Shakespeare hinzugedichtet und bis zum Schlusse aufbewahrt hat.

Kein Wunder, selbst Voltaire wurde von der Schönheit dieser Szene so überwältigt, daß er ihretwegen die drei ersten Aufzüge des Dramas übersetzte und am Schlusse seines Mort de César eine allerdings äußerst matte Nachahmung dieses Auftrittes schrieb. Eben wegen dieser Szene spricht er sich auch in seinem Bolingbroke gewidmeten Discours sur la tragédie mit so großer Begeisterung und mit so viel Neid über die Freiheit der englischen Bühne aus.

In den beiden letzten Aufzügen wird Brutus von dem Rückschlage seiner Tat getroffen. Bei dem Morde wirkte er aus edlen, uneigennützigen, patriotischen Beweggründen mit; aber doch wird er von dem Rückschlage getroffen, doch büßt er mit seinem Glück und Leben dafür. Diese sinkende Handlung der beiden letzten Aufzüge ist — wie bei Shakespeare in der Regel — weniger wirksam und fesselnd als die steigende Handlung, die hier die drei ersten Aufzüge ausfüllt, sie enthält jedoch eine einzelne inhalts-

tiefsinnige, glänzend gebaute und durchgeführte Szene, die
und Versöhnungsszene zwischen Brutus und Cassius im
Aufzuge, die der Offenbarung von Cäsars Geist vor-

haltsreich ist diese Szene, weil sie uns ein allseitiges Bild
n beiden Hauptcharakteren liefert — dem streng rechtschaffenen
, der empört ist über die Mittel, mit denen Cassius sich
ihrem Kriegszuge unbedingt nötige Geld verschafft, und
s Politiker in moralischen Fragen recht gleichgültigen Cassius,
och nie seinen persönlichen Vorteil vor Augen hat. Tief-
ist die Szene, weil sie uns die notwendigen Folgen der
rigen, aufrührerischen Handlung schildert: grausames Auf-
rücksichtsloses Benehmen, schlaffes Gutheißen des unehr-
erfahrens der Untergebenen, da die Bande der gesetzmäßigen
und Zucht nun einmal gesprengt sind. Glänzend gebaut
weil sie mit ihren wechselnden Leidenschaften und mit ihrer
en Disharmonie, die schließlich in bewegte und innige
ung übergeht, im eigentlichsten Sinne des Wortes drama-

ß Brutus als der wirkliche Held der Tragödie Shakespeare
gen stand, offenbart sich mit stärkster Deutlichkeit, wenn er
ick mit der in Plutarchs Marcus Brutus dem Antonius
Mund gelegten Lobrede schließt; ich meine die berühmten

Dies war der beste Römer unter allen:
Denn jeder der Verschwornen, bis auf ihn,
Tat, was er tat, aus Mißgunst gegen Cäsar;
Nur er verband aus reinem Biedersinn
Und zum gemeinen Wohl sich mit den andern.
Sanft war sein Leben, in ihm mischten sich
Die Element', daß aufstehn durft' Natur,
Der Welt verkündigen: „Dies war ein Mann."

e Übereinstimmung zwischen diesen Worten und einem
en Spruch Hamlets tritt offen zutage. Überall verspürt
Julius Cäsar die Nähe Hamlets. Wenn Hamlet so
it seinem Attentat auf den König zögert, sich so stark
halten fühlt, über das Ergebnis und die Folgen im Zweifel
s bedenken will und sich Vorwürfe macht, daß er sich zu

lange bedenke, so beruht das wahrscheinlich teilweise auf dem Umstande, daß Shakespeare direkt von Brutus zu ihm gelangt. Sein Hamlet hat — sozusagen — gerade gesehen, wie es Brutus erging, und das Beispiel ist nicht verlockend, weder mit Rücksicht auf Stiefvatermord, noch mit Rücksicht auf Handeln im allgemeinen.

Wer weiß, ob Shakespeare in diesem Zeitraume nicht ab und zu Anfechtungen gehabt hat, unter denen er kaum begriff, daß irgend ein Mensch sich entschließen könnte zu handeln, eine Verantwortung auf sich zu nehmen, den Stein, den jede Handlung darstellt, in rollende Bewegung zu setzen. Denn beginnt man erst über die unberechenbaren Folgen einer Handlung, über alles, was die Verhältnisse daraus machen können, zu grübeln, so wird jede Handlung im größeren Stil unmöglich. Daher verstehen die wenigsten alten Männer ihre Jugend; sie hätten den Mut nicht, noch einmal so zu handeln, wie sie, unbekümmert um die Folgen, damals handelten. Brutus bildet einen Übergang zu Hamlet, und Hamlet hat während der Ausarbeitung von Julius Cäsar in Shakespeares Gemüt gekeimt.

Vielleicht ist der Übergang folgender: Die Beschäftigung mit diesem Brutus, der, wo er zum Morde aufgehetzt werden soll, immer an den älteren erinnert wird, der sich wahnsinnig stellte und den Tyrannen verjagte, hat Shakespeare dahin gebracht, etwas bei dieser damals überhaupt sehr populären Gestalt, wie sie von Livius geschildert wird, zu verweilen. Aber Brutus der ältere, das ist Hamlet vor Hamlet, dessen bloßer Name, den er in einem älteren Drama und bei Saxo fand, Stimmungen in ihm wach rief. Es war ja der Name, den er seinem kleinen, ihm so früh entrissenen Sohne gegeben hatte.

X.

Genau in demselben Jahre wie Shakespeare machte sein berühmter Berufsgenosse Ben Jonson seinen ersten Versuch einer dramatischen Wiederherstellung des römischen Altertums. Im Jahre 1601 wurde ein Schauspiel The Poetaster ausgearbeitet und aufgeführt. Die Tendenz des Stückes ist eine literarische Vernichtung seiner beiden Angreifer, der dramatischen Dichter Marston und Dekker; die Handlung geht zu Kaiser Augustus' Zeiten vor

ſich, und Jonſon hat hier trotz der Satire auf Zeitgenoſſen mit ſeiner gründlichen Kenntnis der antiken Literatur ein Zeitbild der altrömiſchen Sitten ſchaffen wollen. Wie Shakeſpeare ſeinem Julius Cäſar zwei andere Tragödien aus dem alten Rom, Antonius und Kleopatra und Coriolanus, folgen ließ, ſo ſchrieb auch Ben Jonſon noch zwei Dramen über römiſche Gegenſtände, die Trauerſpiele Sejan und Catilina; und vergleicht man die Behandlungsweiſe der Stoffe in den genannten Stücken mit der Shakeſpeariſchen, ſo erſcheint dieſe in einem klareren und eigentümlicheren Lichte. Doch ehe dieſer Vergleich des künſtleriſchen Verfahrens auf einem einzelnen begrenzten Felde ſtattfinden kann, iſt es nötig, die beiden ſchöpferiſchen Geiſter zuſammenzuſtellen.

Ben Jonſon war neun Jahre jünger als Shakeſpeare, er wurde im Jahre 1573 geboren, einen Monat nach dem Tode ſeines Vaters, eines Predigers, deſſen Vorfahren the gentry angehörten; er war ein Stadtkind im Gegenſatz zu dem Landkind Shakeſpeare, wenn auch Stadt und Land damals nicht in dem Gegenſatze zueinander ſtanden wie heutzutage. Als Ben zwei Jahre alt war, verheiratete ſeine Mutter ſich mit einem braven Maurermeiſter, der das Seinige tat, um dem Stiefſohne eine gute Erziehung zu verſchaffen; ſo ſchickte er ihn, nachdem er einige Jahre eine kleinere Privatſchule beſucht hatte, auf die Schule in Weſtminſter, wo der gelehrte William Camden ihn in die beiden klaſſiſchen Literaturen einweihte und außerdem anſcheinend einen gewiſſen, nicht ganz günſtigen Einfluß auf ſeine ſpäteren literariſchen Gewohnheiten ausübte, indem er ihn lehrte, alles, was er in Verſen auszudrücken beabſichtigte, zuerſt in Proſa niederzuſchreiben. Schon in der Schule wurde alſo der Grund gelegt zu ſeinem doppelten Ehrgeiz als Gelehrter und als Poet oder vielmehr als gelehrter Poet und zu ſeinen ſchwerfälligen rhetoriſch-gewichtigen Verſen.

So hoch er Gelehrſamkeit ſchätzte, ſo unlieb alles Handwerk ihm war und ſo wenig er ſich zu praktiſchen Arbeiten eignete, ſo wurde er doch durch Armut gezwungen, ſeine Studien zu unterbrechen, um unter ſeinem Vater als Baumeiſter in einer untergeordneten Stellung zu arbeiten, ein Umſtand, der ihn ſpäter in ſeinen literariſchen Fehden öfters das Schimpfwort Maurerhandlanger einbrachte. Er hielt dieſe Beſchäftigung nur kurze Zeit aus, ging als Soldat nach den Niederlanden, erlegte im Angeſichte beider

Lager einen feindlichen Soldaten im Zweikampfe, kehrte nach London zurück und verheiratete sich — beinahe ebenso jung wie Shakespeare — erst neunzehn Jahre alt. Sechsundzwanzig Jahre später nannte er in seinen Gesprächen mit Drummond seine Frau „widerspenstig aber rechtschaffen" (a shrew, yet honest).

Er hatte einen starken und kräftigen Körperbau, war derb und grob, voll Selbstgefühl und kriegerischen Instinkten, fest überzeugt von dem hohen Rang des Gelehrten und dem hohen Beruf des Dichters, voll Geringschätzung gegen Unwissenheit, Frivolität und Niedrigkeit, klassisch angelegt mit einer Vorliebe für verständigen Plan und ruhige Gedankenentwicklung in seinen Schriften trotzdem war er aber insofern ein echter Poet als er nicht nur ein unregelmäßiges Leben führte und ganz außerstande war, das ab und zu verdiente Geld zusammenzuhalten, sondern außerdem von Halluzinationen geplagt war und einmal Tataren und Türken um seine große Zehe fechten sah, ein andermal in einem Gesichte seinen Sohn mit einem blutigen, vermeintlich dessen Tod weissagenden Kreuz auf der Stirn erblickte.

Wie Shakespeare suchte er sein Leben bei der Bühne zu fristen und trat als Schauspieler auf. Man betraute ihn wie Shakespeare damit, alte Stücke des Schauspielvorrats aufzufrischen und durch Hinzufügungen zu erneuern. So hat er noch im Jahre 1601 bis 1602 Kyds alte Spanische Tragödie, die Shakespeare in mehr als einer Beziehung bei der Abfassung von Hamlet vorschwebte, mit einer Reihe sehr schöner Hinzufügungen im Stile des alten Schauspiels versehen.

Diese Arbeit führte er auf Bestellung Henslowes aus, für dessen mit der Shakespearischen rivalisierenden Truppe er vom Jahre 1597 an regelmäßig tätig war. Im Verein mit Dekker arbeitete er eine Familientragödie aus, schrieb eine romantische Komödie The case is altered im phantastischen Stil des Zeitalters, kurz erwies sich dem Theater nach Kräften nützlich, erreichte es aber nicht, wie Shakespeare Teilhaber zu werden, und kam so nie auf einen grünen Zweig, sondern war bis in seine letzten Lebensjahre in bezug auf seine Auskommen auf die Freigebigkeit adeliger und fürstlicher Gönner angewiesen.

Der Schluß des Jahres 1598 ist für Ben Jonsons Lebenslauf auf doppelte Weise bedeutungsvoll. Im September tötete er

im Duell einen anderen von Henslowes Schauspielern, einen gewissen Gabriel Spencer, der ihn herausgefordert zu haben scheint, und erhielt zur Strafe das Verbrecherzeichen T (Tyburn) auf seinem Daumen eingebrannt. Diese Begebenheit hat ihn augenscheinlich eine Zeitlang aus der Verbindung mit Henslowes Truppe herausgedrängt. Ein paar Monate später wurde seine erste Originalarbeit Every Man in his Humour von den Schauspielern des Lord Kammerherrn aufgeführt. Nach einer Überlieferung, die uns von Rowe aufbewahrt ist und Glauben verdient, war das Stück schon abgewiesen, als es Shakespeare vor Augen kam und von ihm angenommen wurde. Es fand verdienten Beifall, und von nun an war der Name des Verfassers bekannt.

Hier schon läßt er (in der ältesten Ausgabe) den jungen Knowell sich mit warmer Begeisterung für die Poesie, für die heilige Erfindungsgabe und die Majestät der Kunst aussprechen und zwar mit dem Haß gegen jede Profanation der Musen, den er später so oft an den Tag legt, nirgends mit stärkerem Flug als in The Poetaster, wo er den jungen Ovid die von dessen Vater und anderen geringgeschätzte Kunst lobpreisen läßt. Und von Anfang an ist er in seinem starken Gefühl, zugleich ein Priester der Kunst und kraft seiner Kenntnisse ein Aristarch des Geschmacks zu sein, nicht nur ohne jegliche Gefallsucht dem Publikum gegenüber, sondern auch mit der derben und überlegenen Haltung eines Erziehers aufgetreten, seinen Zuschauern und Lesern immer wieder einprägend, was Goethe mit den bekannten Worten ausgedrückt hat: „Ich schreibe nicht, Euch zu gefallen; Ihr sollt was lernen.“ Immer wieder überführte er die Heiligkeit und Unverletzlichkeit der Kunst auf seine Person und griff seine untergeordneten Nebenbuhler mit mehr bissiger als witziger Satire ohne Schonung an. Seine Prologe und Epiloge sind einer Selbstverherrlichung geweiht, die dem Wesen Shakespeares ganz fremd war. Asper in Every Man out of his Humour (1599), Crites in Cynthia's Revels (1600) und Horace in The Poetaster (1601) sind ebensoviele vergötternde Darstellungen seines eigenen Selbst.

Die, welche in seinen Augen die Kunst herabwürdigen, werden dagegen in Karikaturen gegeißelt. So ist sein Patron Henslowe in den letztgenannten Stücke unter dem Namen Histrio als ein lasterhafter Sklavenhändler dargestellt, und seine Kollegen Marston und

8*

Dekker werden unter römischen Namen als aufdringliche und verächtliche Sudler lächerlich gemacht. Ihre Angriffe auf den vorzüglichen Dichter Horaz — dessen Namen und Person sich der ihm so unähnliche Ben Jonson angeeignet hat — haben schändliche Ursachen und erhalten eine beschämende Strafe.

Daß der ganze Krieg nicht allzu feierlich aufzufassen ist, und daß der brave Ben gleichzeitig ein entrüsteter Moralist und ein gutmütiger Zechbruder sein konnte, wird einleuchtend, wenn man sieht, daß er gleich nachher bei dem mit so tiefer Verachtung behandelten Henslowe wieder in Dienst tritt, und daß er, der im Jahre 1601 auf seine Herausforderung von Marston und Dekker im Satiromastix die boshafteste Antwort erhielt, schon 1604 die Widmung von Marstons The Malcontent annimmt und 1605 mit diesem eben verhöhnten Kollegen und mit Chapman zusammen an dem Schauspiele Eastward Ho arbeitet. Man würde sich an das Sprichwort „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich" erinnert fühlen, wenn nicht Jonsons Auftreten bei dieser Gelegenheit ihn von einer Seite zeigte, die nichts weniger als alltäglich oder gewöhnlich ist. Als Marston und Chapman wegen einiger im Stücke enthaltener Ausfälle gegen die Schotten ins Gefängnis geworfen wurden und dem Gerüchte nach in Gefahr schwebten, Nase und Ohren zu verlieren, ging er freiwillig mit den anderen ins Gefängnis, da er ja mit ihnen zusammen geschrieben hätte. Bei dem Feste, das er nach ihrer Freilassung allen seinen Freunden gab, stieß seine Mutter mit ihm an und zeigte ihm gleichzeitig ein Papier, dessen Inhalt sie in seinen Trank hätte mischen wollen, falls er zu jener Verstümmelung verurteilt worden wäre. Sie fügte hinzu, daß sie ihn nicht hätte überleben, sondern selbst ihren Teil von dem Gifte hätte nehmen wollen. Sie muß eine tapfere und lustige Seele gewesen sein wie ihr Sohn.

Während Ben Jonson wegen seines Duelles im Gefängnis saß, war er von einem Priester, der ihn besuchte, zum Katholizismus bekehrt worden, ein Umstand, der seinen Gegnern zu Stichelreden Veranlassung gab. Er scheint jedoch die katholische Lehre nicht mit besonderer Leidenschaft erfaßt zu haben, denn zwölf Jahre nachher wechselt er aufs neue die Religion und kehrt zur protestantischen Kirche zurück. Für Ben wie für die Renaissance gleich bezeichnend ist die uns von Drummond aufbewahrte Mitteilung aus

einem eigenen Munde, daß er nach seiner Wiederversöhnung mit er Kirche beim ersten Abendmahl, dem er beiwohnte, als Zeichen ufrichtiger Rückkehr zu der Lehre, die auch dem Laien den Kelch ichte, diesen bis zum Rande mit Wein gefüllt an den Mund esetzt und in einem einzigen Zuge geleert habe.

Nicht ohne Humor — um mit Ben Jonson zu reden — t auch seine Erzählung, wie Raleighs junger Sohn, den er im ahre 1612, während der Vater im Tower saß, als Mentor auf ner Reise in Frankreich begleitete, sich das boshafte Vergnügen achte, seinen Hofmeister toll und voll zu trinken und ihn dann i einem Schiebkarren durch die Straßen von Paris fahren zu ssen, indem er ihn an jeder Straßenecke vorzeigte. So sehr der oße Ben auf seine geistige Würde hielt, so sorglos war er nicht lten mit der persönlichen.

Doch trotz seiner Schwächen war er stout, energisch und großütig als Mensch, bedeutend, selbständig und sehr umfassend als eist, und von 1598 an, da er in Shakespeares Gesichtskreis aufucht, und während seines ganzen übrigen Lebens, ist er, soweit an es beurteilen kann, unter den Zeitgenossen der Mann gewesen, ssen Name am häufigsten mit dem Shakespeares zusammen genannt urde. Für die Nachwelt, besonders außerhalb Englands, hat der ame Ben Jonson gegenüber dem unvergleichlichen, einmal mit m zusammengekoppelten Namen seinen Klang verloren; in der maligen Zeit hat man sie, obwohl Ben Jonson nie allgemein liebt wurde wie Shakespeare, in literarischen Kreisen häufig als s dramatische Bruderpaar des Zeitalters betrachtet. Und was teressanter ist: Ben Jonson ist einer der wenigen, von denen wir ssen, daß Shakespeare mit ihnen dauernd verkehrt hat, wie er nn auch einer der wenigen ist, der zu diesem Verkehr bestimmte, n den Shakespearischen höchst verschiedene Kunstprinzipien mitachte. Wenn er auch wahrscheinlich nicht wenig ermüdend war, muß es für Shakespeare doch lehrreich und anregend gewesen n, mit ihm zu sprechen, da Ben ihm in geschichtlichen und sprachen Kenntnissen weit überlegen war und als Dichter ein ganz deres Ideal verfolgte.

Ben Jonson war ein großer dramatischer Verstand. Er nahm mals wie die anderen zeitgenössischen Dichter irgend eine Novelle dramatisierte sie, wie sie vorlag, ohne Rücksicht auf das mehr

oder weniger Zusammenhängende in ihrem Gang und ohne Rücksicht auf ihre größere oder geringere Nichtübereinstimmung mit der örtlichen, geographischen oder historischen Wirklichkeit. Als Lehrling eines Baumeisters brachte er mit architektonischer Sicherheit seinen ganzen dramatischen Plan aus seinem eigenen Selbst hervor und da er ein sehr kenntnisreicher Mann war, vermied er nach Kräften jeden Fehler gegen die Lokalfarbe. Er vergißt sie zwar hie und da (so wird in seiner Volpone zuweilen gesprochen, als befände man sich in London und nicht in Venedig, und in seinem Poetaster, als wäre man in England und nicht in Rom), aber das geschieht in satirischer Absicht und keineswegs kraft der Gleichgültigkeit für derartige Dinge, die alle anderen damaligen Dramatiker und nicht zum wenigsten Shakespeare kennzeichnet.

Am kürzesten kann der Grundgegensatz zwischen ihnen so ausgedrückt werden: Ben Jonson huldigt der Menschenauffassung der klassischen Komödie und der lateinischen Tragödie. Er stellt die Menschennatur nicht allseitig mit innerer Entwicklung und inneren Widersprüchen dar, sondern bannt den Charakter in einen Typus mit ganz wenigen oder einzelnen Haupteigenschaften. Er schildert z. B. den schlauen Schmarotzer oder den Sonderling, der keinen Lärm ertragen kann, oder den prahlerischen Kapitän oder den verdorbenen Anarchisten (Catilina) oder den strengen Ehrenmann (Cato), und diese Persönlichkeiten sind in der Regel nichts anderes oder nichts mehr als was in diesen Worten liegt und zwar stets und unter allen Verhältnissen. Der Bleistift, womit er diese Charaktere zeichnet, ist hart, aber er führt ihn mit einer solchen Kraft, daß seine vorzüglichsten Umrisse die Jahrhunderte überdauern, unvergeßlich trotz der Seltsamkeit, womit sie zuweilen angelegt sind, kraft der Entrüstung, womit Bosheit und Schlechtigkeit gestempelt sind, und kraft der derben Lustigkeit, womit Karikaturen hingeworfen oder Possen durchgeführt sind.

Einzelne von Molières Possen können an die seinigen erinnern; was aber die unbarmherzige Kraft der Satire anbetrifft, so findet sich erst in Gogols Revisor ein Seitenstück zu seiner Volpone.

Die Grazien hatten an Shakespeares Wiege gestanden, nicht an der seinigen, und doch hat der Schwerbewaffnete sich dann und wann auch zur Grazie erhoben, hie und da seinem guten, planenden

Verstand und seiner solid zusammenzimmernden Logik Ferien gegeben, und sich als echter Renaissancedichter in die leichten Luftschichten der reinen Phantasie emporgeschwungen.

Mit großer Freiheit bewegt er sich in dem allegorischen Maskenspiel, das bei den Hoffesten aufgeführt wurde, und noch in seinem Hirtengedicht The sad shepherd, das er auf seinem Sterbebette gedichtet zu haben scheint, zeigte er, daß er auch in dem rein romantischen Stile mit den vorzüglichsten Zeitgenossen einen Vergleich aushalten konnte. Doch nicht auf diesem Gebiete tritt seine Ursprünglichkeit zutage, sondern in der scharfen, wirklichkeitsgetreuen Beobachtung damaliger Verhältnisse und Sitten, die Shakespeare links liegen ließ und fast immer nur auf indirektem Wege schilderte. Das London der Elisabeth lebt in seinen Schauspielen mit seiner niedrigeren und feineren Bevölkerung, besonders jedoch mit der niedrigeren, die Wirtshäuser und Theater besucht, die an der Themse und auf Märkten rege ist, mit Schelmen und Poeten und Schauspielern, Ruderknechten und Gauklern, Bärenführern und Krämern, reichen Bürgerdamen und fanatischen Puritanern und Gutsbesitzern vom Lande, englischen Sonderlingen jeder Art und jeden Standes, und jeder spricht seine Sprache, seine Mundart, sein Kauderwelsch. So nahe hielt Shakespeare sich nie an das tägliche Leben.

Die gründliche, philologische Gelehrsamkeit Jonsons muß den Verkehr mit ihm für Shakespeare lehrreich gemacht haben. Bens Wissen war encyklopädisch und besonders war seine Kenntnis der Schriftsteller des Altertums überwältigend vielseitig und genau. Oft hat man die Bemerkung gemacht, daß er sich nicht mit einer erschöpfenden Kenntnis der Hauptschriftsteller aus der römischen und griechischen Bücherwelt begnügt habe. Er kennt nicht nur die großen Geschichtsschreiber, Dichter und Redner wie Tacitus und Sallust, Horaz, Vergil, Ovid und Cicero, sondern auch Sophisten, Grammatiker und Scholiasten, Männer wie Athenäus, Libanius, Philostratus, Strabo, Photius. Er kennt Bruchstücke von äolischen Lyrikern und römischen Epikern, von griechischen Tragödien und römischen Inschriften, und was am sonderbarsten ist — er benutzt das alles.

Was er bei den Alten schön und gedankenreich oder gedankenregend fand, das flocht er in seinen Stil ein. Dryden sagt

darüber: „Der größte Mann in dem vorhergehenden Zeitraume war bereit, den Klassikern auf jede Weise Platz zu machen; er war nicht nur ein erklärter Nachahmer des Horaz, sondern ein gelehrter Plagiator aller der anderen. Überall findet man seine Fußspuren in ihrem Schnee. Wenn Horaz, Lucian, Petronius Arbiter, Seneca und Juvenal ihm das Ihrige nehmen könnten, so gäbe es wenig ernste Gedanken, die als neu bei ihm übrig blieben. Aber er hat seine Plünderung so offenkundig getrieben, daß er augenscheinlich keine Furcht hegt, deswegen vom Gesetze betroffen zu werden. Er macht einen Einfall in einen Schriftsteller wie ein König in eine Provinz, und was bei anderen Dichtern Diebstahl sein würde, ist bei ihm nur Sieg." Soviel ist sicher, daß eine ungewöhnliche Gelehrsamkeit und ein außerordentliches Gedächtnis ihn mit einem ungeheuren Vorrat von kleinen Zügen, dichterischen und rhetorischen Einzelheiten ausrüsteten, und es war ihm ein Bedürfnis, sich dieses Vorrates in seinen Schauspielen zu bedienen.

Doch seine Kenntnisfülle war nicht bloß formeller und rhetorischer Natur; sie war zugleich sachlich. Welchen Gegenstand er auch behandelt, Alchemie oder Hexenglauben oder Schönheitsmittel zu Kaiser Tiberius' Zeiten, so ist er kompetent und hat sich in eine ganze den betreffenden Gegenstand behandelnde Literatur hineingearbeitet. So wird er universell wie Shakespeare, aber auf eine ganz andere Weise. Shakespeare weiß zunächst alles das, was man nicht aus Büchern lernt, ferner alles, zu dessen Kenntnis eine aufgeschnappte Äußerung, ein verständiger Wink, ein Gespräch mit einem hochentwickelten Manne für das Genie hinreichend ist. Dann besitzt er außerdem die Belesenheit, die ein genialer und fleißiger Mann ohne Fachgelehrsamkeit sich zu jener Zeit verschaffen konnte. Ben Jonson dagegen ist Fachmann. Er weiß aus Büchern alles, was zu jener Zeit die Bücher, die ja meistens aus den nicht allzu zahlreichen Werken der alten klassischen Literatur bestanden, einen Mann, der in Gelehrsamkeit seine Ehre setzte, lehren konnten. Er weiß nicht nur Bescheid, sondern er weiß auch, woher er es hat; er kann seine Quellen mit Hinweis auf Paragraph und Seitenzahl anführen, und versieht seine Schauspiele zuweilen mit so viel gelehrten Angaben, daß sie wie eine Doktordisputation von Noten strotzen.

gewesen sein, zwei so bedeutende, so verschieden geartete
ieben ausgerüstete Geister anzuhören, wenn sie im Scherz
rnst über diesen oder jenen Streitpunkt in der Kunst,
oder jene Erscheinung in der Geschichte disputierten, und
eressant ist es heutzutage für uns, ihre gleichzeitig be-
ramatische Behandlungsweise des römischen Altertums zu
. Hier scheint Shakespeare von vorn herein zurückstehen
, er, der nach dem bekannten, von Jonson gebrauchten
„wenig Latein und noch weniger Griechisch“ (small
nd less Greek) konnte, während Ben in dem alten
in dem London seines Zeitalters zu Hause war und bei
nz maskulinen Talent mit dem römischen Geiste eine
rwandtschaft hatte.
doch steht Shakespeare auch hier hoch über Jonson, so
em trotz all seiner Gelehrsamkeit und all seines Fleißes
seines großen Berufsgenossen für das Grundmenschliche,
gut noch schlecht ist, abgeht, ihm ferner nur selten die
sehenen genialen Einfälle zu Gebote stehen, die Shake-
ärke ausmachen und für die Lückenhaftigkeit seiner Kennt-
jädigen, ihm endlich jeglicher Mollton fehlt, und damit
eit, das echteste Weibliche darzustellen.
sdestoweniger würde es ungerecht sein, Jonson, wie es
gel in Deutschland geschieht, nur als Folie für Shake-
benutzen. Es ist eine einfache Forderung der Gerechtig-
unkte hervorzuheben, auf denen er sich zu einer wirklichen

seine in römischer Verkleidung auftretenden Zeitgenossen, A
und Dekker, verteidigt. Indessen hat er sein Bestes getan, u
hier ein zuverlässiges Bild altrömischer Sitten zu entwerfe
hat dabei seine Gelehrsamkeit stark in Anspruch, die Pl
dagegen nur in geringem Grade zu Hilfe genommen. So
humoristischen Figuren, die er einführt, wie der aufdr
Crispinus und der närrische Sänger Hermogenes, den Sati
Horaz entnommenen (I. Buch, Satire III und IX), aber diese
Karikaturen sind beide mit Leben und Kraft ausgeführt.

Ben Jonson hat im Stücke drei verschiedene Hani
ineinander verflochten, von denen nur die eine von symb
außerhalb des Rahmens liegender Bedeutung ist; zuerst
er den Kampf Ovids um die Erreichung der Erlaubnis,
Dichterberuf zu folgen, sein wahrscheinliches Liebesverhältnis z
der Tochter des Augustus, und seine Verbannung vom H
Augustus die Verbindung zwischen dem jungen Dichter und
Kinde entdeckt. Dann führt er uns in das Haus des
Spießbürgers Albius, der unklug genug gewesen ist, sich m
der vornehmen Emanzipierten jener Zeit namens Chloe,
heiraten, und durch ihre Hilfe zur Hofgesellschaft zugelasse
Bei Chloe versammeln sich alle Liebesdichter damaliger
Tibullus, Propertius, Ovidius, Cornelius Gallus mit den
günstigenden Damen, und es gelingt Jonson nicht übel,
jenen Kreisen herrschenden freien Ton anzuschlagen, der
während der Renaissance auch in mehreren Londoner
wieder auflebte. Endlich wird — und das war für
die Hauptsache — die Verschwörung der schlechten und ne
Poeten gegen Horaz geschildert, die zu einer förmlichen
gegen ihn führt. Am Hofe des Augustus bildet der Kaise
mit einem aus seinen berühmten Dichtern bestehenden Ra
Art von Gerichtshof, bei dem die Beschuldigungen vor
werden. Horaz wird Punkt für Punkt von allem, dessen m
bezichtigt freigesprochen, und die Ankläger werden zu einer
verurteilt, die ganz dem Shakespeare so fern liegenden Ge
aristophanischen Komödie entspricht, indem Crispinus gez
wird, eine Dosis Nieswurz einzunehmen, infolge deren er
sonderbaren, affektierten oder bloß neugebildeten von ihm b
Wörter wieder von sich gibt, die Ben Jonson lächerlich

derſelben, wie gleich die beiden erſten retrograde, reci-
ſind dennoch in das moderne Engliſch übergegangen.
zoriſch die Szene auch iſt, entbehrt ſie doch nicht eines
allzu ſaftigen Realismus.

meiſten römiſch ſind wohl die Szenen, in denen die
ie zwiſchen den jungen Männern und den jungen Frauen
ſich bis zum Hofe des Auguſtus vordrängende Snobismus
piel haben. Weniger römiſch wirken der allzu handgreif-
endenz wegen die Szenen, wo Auguſtus im Kreiſe ſeiner
n auftritt. Es iſt kein ernſter Verſuch gemacht worden,
rakter des Kaiſers zu zeichnen, und die den Dichtern in
ıb gelegten Repliken haben allzu deutlich die Verherrlichung
ie und der eigenen Perſon des Verfaſſers zum Zweck.

von ſeinen Gegnern immer wieder gegen ihn vorgebrachten
igungen waren: „Selbſtſucht, Hochmut, Frechheit und Spott-
ıelf-love, arrogancy, impudence and railing),
Stehlſucht beim Überſetzen“ (filching by translation).
in dem an das Stück geknüpften Verteidigungsdialog heißt,
: darin zeigen, daß Vergil, Horaz und die übrigen großen
jener Zeit mit derartigen Anklagen auch nicht verſchont
ſeien.*) Er läßt alſo törichte Perſonen in ganz unſchul-
ebichten Horaz' höhniſche Anſpielungen auf ſich, ja Be-
ıen gegen den Alleinherrſcher finden, und läßt ſie vom Kaiſer
:n, als Verleumder gepeitſcht zu werden. Als Dichter
außerdem Horaz in einem ähnlichen Verhältnis zu den
wie er ſelbſt zur lateiniſchen Literatur.

Hauptintereſſe für uns hat die Stelle im Anfang des
Aufzugs, wo die verſchiedenen Dichter auf Befehl des
unmittelbar vor Vergils Eintritt in die Verſammlung ihre
über deſſen Wert ausſprechen, und wo unter anderem Horaz
ıem warm empfundenen Proteſt gegen die allgemeine
e, daß der eine Dichter auf den anderen neidiſch ſei, ſich
ſtimmigen Lobpreiſungen ſeines großen Nebenbuhlers an
Während nämlich einige dieſer Lobreden, die Gallus,

To show that Virgil, Horace, and the rest
Of those great master-spirits did not want
Detractors then or practisers against them.

Tibullus und Horatius hier auf Vergil halten, sehr wohl auf den wirklichen Vergil passen, was sie ja auch tun mußten, um nicht allzusehr vom Stile abzuweichen, so scheinen andere unzweifelhaft über dessen Kopf hinweg auf irgend einen berühmten Zeitgenossen anzuspielen. Man beachte folgende (in Prosa wiedergegebene) Repliken.

Tibullus

Das, was er geschrieben hat, ist mit so viel Urteilskraft ausgearbeitet und dergestalt den Bedürfnissen unseres Lebens angepaßt, daß ein Mann, könnte er nur seine Zeilen behalten, niemals an eine ernsthafte Sache rühren würde, ohne in seinem Geiste zu handeln und zu reden.

Cäsar

Du meinst, daß er dann Stellen aus seinen Werken anführen könnte, die zu jeder Verhandlung paßten, für die er Verwendung hätte?

Tibullus

Ja, hoher Cäsar! . . .

Horatius

Seine Gelehrsamkeit schmeckt nicht nach Schulredensarten, ist nicht die, welche darin besteht, sich zum Echo solcher Worte und Kunstausdrücke zu machen, die einem Manne am leichtesten leeren Ruf verschaffen; auch nicht die, welche darin besteht, irgend eine weithergeholte, in dunkle Allgemeinbetrachtungen gehüllte Zufälligkeit zu kennen; sondern in einer Summe das direkte Begreifen von dem Wert und den Hauptwirkungen der Kunst. Und was seine Dichtung betrifft, so ist diese so strotzend vor Leben, daß sie stets noch mehr Lebenskraft sammeln und nach unserer Zeit mehr bewundert leben wird als jetzt.

Ist es denkbar, daß Ben Jonson beim Niederschreiben obiger auf Shakespeare wie auf keinen anderen passenden Repliken diesen nicht vor Augen gehabt haben sollte? Allerdings hat ein Kenner Shakespeares wie C. M. Ingleby, der so hochverdiente Sammler von Shakespeare's Centurie of Prayse, sich dagegen erklärt und durch seine Autorität die gleichartige Ansicht von Nicholson und Furnivall unterstützt. Aber es ist keineswegs gelungen, etwas Entscheidendes anzuführen, das uns abhalten könnte, mit Ben Jonsons Bewunderer Gifford und seinem unparteiischen Kritiker John Symonds, die Repliken als auf Shakespeare gemünzt auszulegen. Es kann doch nichts nützen, die Stelle in Returne from Pernassus über das dem Ben Jonson von Shakespeare ein-

...raucht man keineswegs jedes dieſer lobpreiſenden Worte
...vorbehalten auf Shakeſpeare gemünzt zu betrachten; die
...ſind abſichtlich derart unbeſtimmt gehalten, daß ſie zu
...uf den Dichter des Altertums hinweiſen und an den zeit-
...chen Dichter erinnern; aber aus dem Nebel der Charakteriſtik
...ſich doch einzelne Umriſſe aus, und die aus ihnen ge-
...Phyſiognomie, die Phyſiognomie des großen, nicht an Bücher-
...mkeit, ſondern an Lebensweisheit reichen Lehrers, der für
...iſchen Verhältniſſe tauge und deſſen Poeſie ſo lebendig ſei,
...im Laufe der Zeiten noch an Lebenskraft gewinnen werde —
...eine Phyſiognomie, die wir kennen und wiedererkennen,
...hyſiognomie des Genies mit dem großen Blick unter der
...Glatze.

...m Jonſons Sejanus (1603), der nur zwei Jahre nach
...oetaster erſchien, iſt eine hiſtoriſche Tragödie aus der
...s Tiberius, worin der Dichter ohne Anſpielungen auf Per-
...iten ſeines Zeitalters nur die Verhältniſſe und Sitten des
...n Hofes ſchildern will. Er ſchildert ſie jedoch als Archäolog
...oraliſt und inſofern mit einem von dem Shakeſpeareſchen
...ſchiedenen Verfahren. Er legt nicht nur eine ſolide Kenntnis
...naligen Lebensformen an den Tag, ſondern er dringt durch
...men in den Geiſt des Zeitalters ein; und er iſt ſicherlich
...er rein moraliſchen Entrüſtung gegen die verdorbene und
...hmende Hauptperſon ſeiner Tragödie beſeelt; aber dieſe Ent-
...ſchließt nicht aus, daß er durch ſinnreiche, ja genial aus-

Der Unterschied zwischen der Ausführung des Bildes bei Jonson und bei Shakespeare liegt nicht darin, daß jener mit pedantischer Genauigkeit die Anachronismen vermied, von denen es in Julius Cäsar wimmelt. In Sejanus wie in Cäsar wird von Uhren gesprochen.*) Aber ab und zu entwirft Ben ein Zeitbild aus dem römischen Altertum so durchgeführt, wie man es nur auf einem Gemälde von Alma Tadema oder in einem Roman von Gustave Flaubert antrifft. Wenn er z. B. (V, 4) Gottesdienst und Opferung in Sejans Hauskapelle schildert, so ist jede Einzelheit des Zeremoniells korrekt: Der Priester (flamen) spricht, nachdem alle Profanen durch den Herold fortgewiesen sind und die liturgische Musik durch Horn- und Flötenspieler ausgeführt ist, die Formel, sie kämen mit reinen Händen, reinen Kleidern und reinem Sinn; seine Diener fallen mit ergänzenden Wendungen ein, und unter erneutem Blasen nimmt er mit seinem Finger Honig vom Altar, kostet ihn und teilt davon an die übrigen aus; ebenso verfährt er mit der Milch in dem Tongefäß und besprengt darauf den Altar mit der Milch, zündet Weihrauch an, geht mit der Räucherpfanne um den Altar, und während Mohnblumen hineingelegt werden, stellt er die Pfanne auf den Altar. Nur zur Bestätigung dieser wenigen Angaben stehen unter der Seite nicht weniger als dreizehn Anmerkungen, welche die Quellen aus den verschiedenen römischen Schriftstellern anführen. Das ganze Stück hat zweihunderteinundneunzig solcher Anmerkungen. Hier ist der Apparat in Bewegung gesetzt als Einleitung zu einer Szene, in welcher „Mutter Fortuna", der geopfert wird, ihr Haupt von Sejan abwendet und dadurch seinen Fall verkündigt, worauf dieser in seiner Wut die Bildsäule und den Altar umstürzt.

Eine andere mit ebensoviel Gelehrsamkeit aufgebaute, aber weit vorzüglichere und bedeutendere Szene ist die, welche den zweiten Aufzug einleitet. Livias Arzt Eudemus, den Sejan überredet hat, ihm eine Zusammenkunft mit der Prinzessin zu verschaffen und außerdem ein kräftiges Gift für ihren Mann zu brauen, beantwortet hier — während er seiner Herrscherin beim Schminken ihrer Wangen behilflich ist und ihr wirksame Zahnpulver und ausgezeichnete Pomaden empfiehlt, welche die Haut weich und sanf

*) Observe him as his watch observes his clock. Sejanus I, 1.

machen, — ihre hingeworfenen Fragen, wer Druſus den Trank bringen und ihn dazu bewegen ſolle, dieſen einzunehmen. Auch hier glänzt Ben Jonſon durch ſeine Detailkenntnis. Wenn Eudemus beobachtet, daß die Bleiweißſchminke auf Livias Wangen in der Sonne verblichen ſei, ſo bringt Ben in einer Anmerkung die Stelle aus einem Epigramm von Martial, woraus hervorgeht, daß dieſe Schminke durch die Wärme leide. Hier jedoch gehen alle dieſe Einzelheiten in den Geſamteindruck von der Kälte auf, womit der bevorſtehende Mord unter der Beſchäftigung mit Toilettengeheimniſſen, die den Urheber des Mordes feſſeln können, leidenſchaftslos und geſchäftlich angeordnet wird.

Ben Jonſon beſitzt den unerſchrockenen Blick und den kräftigen Peſſimismus, der es ermöglicht, römiſche Frechheit und Raubtierwildheit unter den erſten Kaiſern ohne Beſchönigung und ohne Deklamation zu veranſchaulichen. Zwar kann er eine Art Chor von ehrenwerten Römern nicht entbehren, aber ſie drücken ſich in der Regel kernig und ohne Breite aus; und er hat geſunden Sinn und hiſtoriſchen Sinn genug, ſeine Schurken und Kurtiſanen niemals ereuen zu laſſen.

Ab und zu erreicht er hier dieſelbe Höhe wie Shakeſpeare. Wo Sejan anfangs mit ſcherzhaftem Geplauder, dann mit halben Worten an Eudemus herantritt, ſeine Bekanntſchaft macht und ihn für ſich gewinnt; wo dieſer mit kluger Servilität zeigt, daß er die verſchleierten Andeutungen des anderen verſteht, und ohne irgend ein anſtößiges Wort ſich als Kuppler und Mörder anbietet, da reicht Jonſon nicht hinter der Szene in Shakeſpeares König Johann heran, in welcher der König Hubert erſucht, Arthur zu ermorden, und deſſen Verſprechen erhält.

Am vorzüglichſten iſt jedoch die zehnte Szene des fünften Aufzugs. Der Senat iſt im Apollotempel verſammelt, um die Botſchaft des auf Caprera wohnenden Tiberius anzuhören. Der erſte Brief, der vorgeleſen wird, überträgt dem Sejanus mit ehrenvollen Worten die Würde und Macht eines Tribunen, und der Senat jubelt dem Gefeierten entgegen. Dann wird der zweite Brief verleſen. Dieſer iſt wunderlich geſchraubt, beginnt mit allgemeinen und heuchleriſchen politiſchen Betrachtungen, kommt dann auch auf Sejanus zu ſprechen und betont mit einem gewiſſen Nachdruck zum allgemeinen Erſtaunen ſeine geringe Herkunft und

die seltene Machtstufe, die er erreicht hat. Schon ist man auf geschreckt; da wird dieser Eindruck durch neue, schmeichelhafte Wen dungen ausgemerzt. Dann werden mit einer gewissen behaglichen Langsamkeit die ungünstigen Ansichten und Urteile über den Günstling angeführt; dann mit einigem Nachdruck widerlegt; dann wieder erwähnt, und diesmal auf eine dem Sejanus ausgesprochen feindliche Weise.

In demselben Augenblick weichen die Senatoren, die sich um Sejanus geschart hatten, von seinem Platz zurück und lassen während der ferneren Verlesung einen offenen Raum um ihn entstehen, bis Laco mit der Wache eintritt, um den bisher Allmächtigen gefangen zu nehmen und hinauszuführen. — Das einzige Seitenstück zu dieser Vorlesung des Briefes und dem dadurch hervorgerufenen Umschlag im Benehmen der hündischen Senatoren ist die Rede des Antonius auf Cäsar und der dadurch bewirkte Umschlag in der Anschauungsweise und Stimmung des römischen Pöbels. Die Szene bei Shakespeare ist frischer hingeworfen und strahlt vor Humor; die Szene bei Jonson ist mit finsterer Energie ausgearbeitet und mit der Bitterkeit des Moralisten durchgeführt. Aber sowohl beim Moralisten wie beim Poeten lebt das alte Rom in der dramatischen Bewegung dieser Szenen.

Jonsons viel späterer Catiline, der 1611 erschien und Pembroke gewidmet war, steht, obgleich nach denselben Prinzipien ausgeführt, als ganzes hinter Sejanus zurück, ladet aber in sofern mehr zu einem Vergleich mit Shakespeares Julius Cäsar ein, als das Stück in demselben Zeitraume spielt und Cäsar selbst darin auftritt. Die Tragödie hat einen zweiten Aufzug, der in seiner Art meisterlich ist. Sobald Jonson hier zur eigentlichen politischen Haupt- und Staatsaktion gelangt, schreibt er unendliche Reden von Cicero ab und wird unerträglich langweilig; solange er sich aber an die Schilderung der Sitten hält und ein Zeitbild ganz unpathetischer Art geben will (wie in seinen Komödien), zeigt er sich angetan mit seiner ganzen Stärke.

Dieser zweite Aufzug spielt sich bei Fulvia ab, jener Kurtisane, die nach Sallusts Bericht das Geheimnis der Verschworenen an Cicero verriet. Ihr ganzes Interieur wirkt unbedingt glaubwürdig. Zuerst weist sie einen aufdringlichen Freund und Beschützer, Catilinas Bundesgenossen Curius, mit rücksichtsloser Kälte ab, a

r schließlich in Zorn gerät und sich mit der Drohung
aß sie ihr Benehmen bereuen werde, wenn sie ihres An-
der den andern zufallenden ungeheuren Beute verlustig
sie ihn neugierig und gespannt zurück, wird plötzlich
mmend, ja einschmeichelnd und entreißt ihm sein Ge-
das sich, wie ihr schnell einleuchtet, bei Cicero zu Geld
ißt; auf dieses Geld kann sie mit viel größerer Sicher-
en als auf die bei einer allgemeinen Umwälzung ihr
Summe. Ihr Besuch bei Cicero und das klug entgegen-
Verhör, das dieser zuerst mit ihr, dann mit ihrem Ge-
stellt, den er holen läßt und in seinen Spion verwandelt,
as höchste Lob. Diese Szenen enthalten einen Kraft-
s in Sallusts Catilina und in Ciceros Reden und
thaltenen Geistes. Cicero steht hier hoch über dem Cicero
es, der im Drama nur einige wenige Repliken hat.
egen ist auch bei Ben Jonson durchaus zu kurz gekommen.
er hat augenscheinlich durch die Art und Weise, wie er
sar als auch Cicero aufgefaßt hat, Sallust gegenüber
se Selbständigkeit an den Tag legen wollen. Sallust,
n sonst in den Grundzügen folgt, ist gegen Cicero feindlich
ährend er Cäsar verteidigt. Schon als Vertreter der
hatte Cicero in dem braven Ben einen geschworenen Be-
und von Cäsar hat Ben nur den Eindruck bekommen,
in kalter und schlauer Mann, Catilina zwar zur Förde-
r Ziele zu gebrauchen suchte und sich mit ihm einließ,
verleugnete, sobald die Sache schief ging, und zu ein-
ar, um nicht nach Bewältigung der Verschworenen von
schont zu werden. Auch das männliche Herz Jonsons
große Cajus Julius also nicht zu rühren vermocht.
nt bei ihm äußerst unsympathisch und zwar so, daß
Äußerung, nicht ein Wort seine zukünftige Größe
t.

scheinlich hat auch Jonson kein tieferes Gefühl für diese
abt. Eigentümlich genug stehen die Gelehrten und Dichter
ssance, insofern sie in dem alten Streite zwischen Cäsar
ejus Partei ergreifen, alle ohne Ausnahme auf Pompejus'
noch im 17. Jahrhundert in Frankreich waren unter
inherrschaft, die unbedingter war als die Cäsars, die

Männer, welche die Geſchichte des Altertums kannten und ſich übrigens in Königstreue und Königsverehrung überboten, einſtimmig Cäſars Gegner. So ſonderbar es klingt, erſt in unſerem Jahrhundert, einem gegen die unumſchränkte Gewalt ungünſtig geſtimmten Zeitalter, wo die Demokratie immer größere Fortſchritte gemacht hat, iſt Cäſars Genie in ſeinem ganzen Umfang gewürdigt und ſein Verdienſt um die Menſchheit völlig verſtanden worden.

Das perſönliche Verhältnis zwiſchen Ben Jonſon und Shakeſpeare iſt noch heutzutage nicht aufgeklärt; lange hat man es für unbedingt ſchlecht gehalten, indem man aus verſchiedenen Urſachen keinen Zweifel daran hegte, daß Ben Jonſon, ſolange ſein großer Nebenbuhler lebte, dieſen unausgeſetzt mit ſeinem Neid verfolgt hätte; ſpäter haben die Bewunderer Ben Jonſons leidenſchaftlich die Anſicht verfochten, daß man ihm in dieſer Beziehung blutiges Unrecht zugefügt habe. Soweit man es heutzutage beurteilen kann, hat Ben Jonſon Shakeſpeares große Vorzüge aufrichtig anerkannt und bewundert, gleichzeitig aber einen nie ganz überwundenen Groll darüber empfunden, Shakeſpeare als Dramatiker in ſo viel höherem Grade beliebt zu ſehen, und er hat — was ja nur natürlich und unſchuldig war — ſeine eigene Kunſtrichtung als wahrer und wertvoller betrachtet.

In der Vorrede zu Sejanus (Ausgabe von 1605) gebraucht Ben Jonſon eine Wendung, von der man lange Zeit glaubte, daß ſie Shakeſpeare gelte, da das Stück von der Shakeſpeariſchen Truppe aufgeführt iſt und er ſelbſt darin mitſpielte. Ben Jonſon ſchreibt: „Schließlich will ich euch davon benachrichtigen, daß dieſes Buch nicht gänzlich dasſelbe Stück iſt, das auf der öffentlichen Bühne aufgeführt wurde; denn daran hatte eine andere Feder bedeutenden Anteil; ſtatt deſſen habe ich es vorgezogen, ſchwächere (und ohne Zweifel weniger gefallende) Partien von mir ſelbſt hineinzuſetzen, um nicht durch meine unerlaubte Bemächtigung einen ſo glücklichen Genius ſeines Rechtes zu berauben.“ Beſonders der Ausdruck so happy a genius hat im Verein mit den übrigen Umſtänden den Gedanken auf Shakeſpeare gelenkt. Indeſſen hat ein kritiſcher Artikel Brinsley Nicholſon (in The Academy, 14 November 1874) es unſtreitig ſehr wahrſcheinlich gemacht, daß nicht Shakeſpeare, ſondern ein ſehr untergeordneter Dichter, Samuel Sheppard, gemeint ſei. Die ſtarken Artigkeiten in jenem

Paſſus laſſen ſich dadurch erklären, daß Jonſon ſeinem urſprünglichen Mitarbeiter eine bedeutende Enttäuſchung, beinahe eine Kränkung zufügte, indem er deſſen Anteil an der Arbeit und damit auch deſſen Namen auf dem Titelblatte ausließ. Und jedenfalls ſcheint Samuel Sheppard ſich dadurch verletzt gefühlt zu haben, da er mehr als vierzig Jahre ſpäter in einer Strophe, die formell ein Lobgeſang auf Jonſon iſt, die Ehre ſeiner Mitarbeiterſchaft an Sejanus betont. Wenn Symonds noch im Jahre 1888 in ſeinem Ben Jonſon es trotzdem für das Wahrſcheinlichſte hält, daß Shakeſpeare in der Vorrede gemeint ſei, ſo hätte er die ſorgfältig begründete Anſicht Nicholſons widerlegen müſſen; er erwähnt ſie aber mit keinem Worte.*)

Es iſt indeſſen von geringer Bedeutung, ob in einer Vorrede von Jonſon eine an Shakeſpeare gerichtete Artigkeit enthalten ſei oder nicht; denn in den warmen Worten und der gemäßigten Kritik ſeiner Discoveries und in dem begeiſterten Lobgedicht, das die erſte Folioausgabe einleitet, haben wir Beweiſe, daß der ſchwer umgängliche Ben, der bekanntlich Shakeſpeares letzten frohen Abend mit ihm verbrachte, wenigſtens am Schluſſe von Shakeſpeares Leben und nach ſeinem Tode nur die beſten Gefühle für ihn hegte.

Dies ſchließt ja nicht aus, daß die verſchiedene Grundauffaſſung der Poeſie Jonſon manchmal zu kleinen, zuweilen recht biſſigen Ausfällen gegen das ihm in Shakeſpeares Wirkſamkeit ſchwach oder verfehlt Erſcheinende veranlaßte.

Es iſt ungereimt, ſo wie es geſchehen iſt, in der Stelle aus The Poetaster, wo das Wappenſchild des Criſpinus lächerlich gemacht wird, eine Anſpielung auf Shakeſpeare zu erblicken;

---

*) Es heißt in Sheppards 1646 herausgegebenen Buch The Times Displayed in Six Sestyads über Jonſon:

So His, that Divine Plautus equalled,
Whose Commick vain Menander nere could hit.
Whose tragick sceans shal be with wonder Read
By after ages for unto his wit
My selfe gave personal ayd I dictated
To him when as Sejanus fall he writ,
And yet on earth some foolish sots there bee
That dare make Randolph his Rival in degree.

zweifellos ist diese Gestalt ausschließlich eine Karikatur Marstons; er selbst zweifelte ja auch keinen Augenblick daran. Sichere und vermutliche Anspielungen auf Shakespeare sind bei Ben Jonson folgende:

Im Prologe zu Every Man in his Humour, der bei der Aufführung des Stückes durch die Truppe des Lord Kammerherrn wohl kaum gesprochen wurde, wird nicht nur die Wirklichkeitsdichtung als die wahre Kunst im Gegensatze zu der auf der Shakespeareschen Bühne herrschenden romantischen aufgestellt, sondern es finden sich darin ganz bestimmte Ausfälle gegen die, welche glauben „durch drei rostige Schwerter und einige ellenlange Worte die langwierige Fehde zwischen York und Lancaster wiedergeben zu können," und eine recht verletzende Kritik der Arbeiten aller anderen Dramatiker. Diese schildern nur Ungeheuer, Ben dagegen Menschen.*)

Von dem vermutlichen, jedenfalls erst später zugefügten Ausfall gegen Was ihr wollt in Every Man out of his Humour (III, 1) ist schon die Rede gewesen (Siehe 1. Teil, S. 296). Derselbe ist höchst unschuldiger Natur.

Viel Wesens hat man aus der bekannten Stelle in Volpone (III, 2) gemacht, wo Lady Politick Would-Be die Wendung gebraucht: „Unsere englischen Schriftsteller werden bald ebensoviel vom Pastor Fido stehlen als von Montaigne (Montagnié)." Man hat diese Beschuldigung wegen Diebstahls bald auf die bekannte Stelle im Sturm bezogen, wo Shakespeare sich einige Zeilen aus Montaignes Essays aneignete, bald auf Hamlet, der überhaupt gewisse Berührungspunkte mit dem französischen Philosophen hat. Aber Der Sturm ist unzweifelhaft weit später gedichtet als Volpone und Hamlets Verhältnis zu Montaigne ist nicht derart, daß füglich von einer Beschuldigung wegen Diebstahls die Rede sein konnte. Jonson scheint also hier unschuldig des Neides angeklagt worden zu sein.

---

*) . . . or, with three rusty swords
And help of some few foot and half-foot words
Fight over Yorks and Lancasters long jars
. . . . . .
. . . there's hope left then,
You, that have so graced monsters, may like men.

Wenn Jakob Feis (Shakespeare and Montaigne, S. 183) in Nanos Lied über den Hermaphroditen Androgyne einen schamlosen Ausfall gegen Shakespeare hat erblicken wollen, bloß weil die Namen Pythagoras und Euphorbus hier (Volpone I, 1) wie in der bekannten Äußerung von Meres über Shakespeare vorkommen, so ist diese Beschuldigung aus der Luft gegriffen. Fast ebenso ungereimt ist es von Feis, an der Stelle in Jonsons, Marstons und Chapmans Eastward Hoe (III, 2), wo ein paar gleichgültige Anspielungen auf Hamlet eingeflochten sind, eine obszöne Besudelung von Ophelias Gestalt finden zu wollen.

In Wirklichkeit bleiben nur ein paar Stellen in Bartholemew Fair aus dem Jahre 1614 übrig. Wir haben schon gesehen, daß in der eingelegten Puppenkomödie Eine wahre Freundschaftsprobe möglicherweise mit dem Inhalt der Sonette derber Kurzweil getrieben wird. In der Einleitung findet sich zweifellos ein Ausfall sowohl gegen den Sturm als auch gegen das Wintermärchen, deren luftige Poesie der gröbere Ben Jonson nicht zu schätzen vermochte. Weder Kaliban noch das Zauberwesen im Sturm habe ihm gefallen, und im Wintermärchen wie in Perikles hat es seinen klassischen Sinn und seine aristotelischen Theorien verletzt, daß diese Schauspiele einen Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren umfassen, und daß Wesen, die in dem einen Aufzuge noch im zartesten Kindesalter standen, in folgenden als erwachsene Jungfrauen auftreten.*)

Aber über diesen kleinen Beschränktheiten und Unverträglichkeiten darf man nicht vergessen, daß es Ben Jonson ist, der die folgenden starken und leidenschaftlichen Ausdrücke niedergeschrieben hat: Süßer Schwan von Avon! Du Seele des Zeitalters! Du Stern unter den Dichtern!

XI.

Mancherlei ist im Jahre 1601 auf Shakespeares Gemüt eingestürmt. In den ersten Monaten des Jahres wird das Urteil

*) If there be never a servant-monster in the fair, who can help it, he says, nor a nest of antiques? He is loth to make Nature afraid in his plays, like those that beget tales, tempests, and such like drolleries.

über Essex und Southampton gefällt. Zu eben derselben Zeit tritt vielleicht die Krise in Shakespeares Verhältnis zu der schwarzen Dame ein. Anfangs Herbst endlich erleidet Shakespeare einen Verlust, der ihm sehr nahe gegangen ist. Das Begräbnisregister des Stratforder Protokolls für das Jahr 1601 enthält folgende Zeile:

Septemb. 8. Mr. Johannes Shakespeare.

Er verlor seinen Vater, seinen frühesten Freund und Beschützer, dessen Ehre und Ansehen ihm so sehr am Herzen gelegen hatte. Sicherlich hatte der Vater mit der in Stratford zurückgelassenen Familie des Sohnes das schöne New Place bewohnt, das vier Jahre vorher Shakespeares Eigentum geworden war; er hatte die kleinen Mädchen Susanne und Judith erzogen; er hatte den kleinen Hamnet während dessen Krankheit pflegen helfen. Nun war er dahin. Der ganze Jugendverkehr mit dem Vater vergegenwärtigte sich ihm aufs neue, und mit den Erinnerungen kamen scharenweise Gedanken, und das Grundverhältnis zwischen Sohn und Vater trat in den Vordergrund seines Seelenlebens; es stellten sich Grübeleien ein über kindliche Liebe und kindliche Ehrfurcht.

In demselben Jahre beginnt Hamlet sich in Shakespeares Phantasie zu formen.

Hamlet ist das Geisteswerk, das den Namen Dänemarks auf der ganzen Erde bekannt gemacht hat. Von allen Dänen gibt es nur einen, der im größten Stil berühmt genannt werden muß; nur einen, der noch heutzutage in Europa, Amerika und Australien, ja in Asien und Afrika, soweit in diesen Erdteilen europäische Kultur verbreitet ist, die Gemüter beschäftigt, und dieser Eine hat nie existiert oder doch nie in der Gestalt, in welcher er Berühmtheit erlangte. Dänemark hat einige Männer von großem Rufe hervorgebracht; Tycho Brahe, Thorvaldsen, H. C. Andersen. Aber keiner von ihnen hat den hundertsten Teil von Hamlets Ruf erreicht. Die Hamletliteratur kann sich an Umfang beinahe mit einer der kleineren europäischen, z. B. der Slowakischen, messen.

Wie es amüsant ist, einen Marmorblock allmählich menschliche Gestalt annehmen zu sehen, so ist es interessant zu beobachten, wie der Hamletstoff nach und nach seinen Shakespearischen Charakter erhält.

Die Sage von Hamlet taucht zuerſt bei Saxo Gramatikus auf. Fengo ermordet ſeinen tapferen Bruder Horvendil und heiratet deſſen Witwe Gerutha (Gertrud). Der Sohn Amleth beſchließt, ſich geiſtesſchwach zu ſtellen, um ſo als unſchädlich den Nachſtellungen Fengos zu entgehen. Um nun zu erkunden, ob er wirklich wahnſinnig ſei, ſendet man ihm ein ſchönes Mädchen, die prüfen ſoll, ob er, wenn ſie ſich ihm hingebe, das Gepräge des Irrſinnes bewahren könne. Aber Hamlets Milchbruder, der ihn begleitet, verrät ihm den Anſchlag; die Jungfrau hegt außerdem alte Liebe zu ihm, und es wird nichts verraten. Hier liegen die Keime zu Ophelia und Horatio.

Über Amleths wahnſinnige Rede wird bemerkt, daß er nicht lügen wollte; er ſchraubte daher ſeine Worte ſo ſehr, daß er zwar ſtets ſagte, was er meinte, aber doch dergeſtalt, daß man darüber nicht ins reine kam, ob er meinte oder wüßte, was er ſagte — eine Formel, die auf den Tiefſinn des Shakeſpeariſchen Hamlet ebenſo gut paßt wie auf die naive Rätſelſprache des jütländiſchen Amleth.

Auch Polonius iſt hier ſchon angedeutet; beſonders die Szene, wo er Hamlets Geſpräch mit der Mutter belauſcht. Einer der Freunde des Königs, der mehr eingebildet als klug war (praesumtione quam solertia abundantior) ſchlägt vor, es ſolle ſich jemand in dem Schlafzimmer der Königin verbergen. Amleth jagt ihm ſein Schwert durch die Bruſt und wirft ſeinen zerſtückelten Leichnam den Schweinen vor — wie Hamlet im Drama die Leiche hinausſchleift. Dann klagt Amleth die Mutter an, und ſeine Rede iſt ſo geformt, daß ein nicht geringer Teil noch bei Shakeſpeare beibehalten iſt:

„Denkſt du, Weib, daß dieſe heuchleriſchen Tränen deine Schande abwaſchen können, du, die du dich wie eine Metze dem gemeinſten Buben in die Arme geworfen und den Mörder deines Mannes in Blutſchande umarmt haſt, ja auf die niedrigſte Weiſe den Mann hätſchelſt und liebkoſeſt, der deinen Sohn vaterlos gemacht hat. Wem gleichſt du? Nicht einem Weibe, ſondern den unvernünftigen Tieren, die ſich ohne Wahl paaren.“

Fengo beſchließt nun, daß Amleth in England ſeinen Tod finden ſolle, und ſendet ihn mit zwei Begleitern dahin, denen Shakeſpeare bekanntlich die Namen Roſenkranz und Güldenſtern gegeben

hat, Namen zweier dänischen Edelleute, die in eben den Jahren Europa miteinander bereist hatten; man hat ihre Namenszüge in einem alten Stammbuch gefunden und sie in Faksimile abgebildet. Diese Begleiter haben Runenstäbe bei sich, deren Runen Amleth verändert, wie Hamlet im Drama die Briefe umschreibt.

Noch ein kleiner Zug ist gleichsam bei Saxo vorbereitet: die Vertauschung der Schwerter. In der Racheszene findet der zurückkehrende Amleth das Gefolge des Königs bei seinem eigenen Leichenmahle versammelt. Er geht mit gezogenem Schwerte umher, und während er dessen Schärfe an den Nägeln prüft, schneidet er sich zuweilen in die Finger. Deshalb nagelt man sein Schwert an die Scheide fest. Als Amleth den Saal in Brand gesteckt hat und hinausgeht, um den König zu ermorden, nimmt er dessen Schwert vom Haken und hinterläßt dafür sein eigenes, das der König dann, ehe er stirbt, vergebens zu ziehen sucht.

Eigentümlich wirkt jetzt, da kein anderer Däne den Namen seines Vaterlandes auf der Erde so weit verbreitet hat, folgende Äußerung von Saxo: „Unvergänglich soll das Andenken des standhaften Jünglings sein, der sich gegen Falschheit mit Torheit waffnete und damit den Glanz himmlisch strahlender Weisheit so wundervoll verbarg . . . Er nötigte die Geschichte, die Frage offen zu lassen, ob sein Heldenmut oder seine Klugheit am größten war."

Wenn Hamlet in der Tragödie wegen der schnellen Heirat seiner Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib!" so sagt schon Saxo aus derselben Veranlassung: „So geht es mit allen Weibergelöbnissen; sie zerstreuen sich wie die Spreu vor dem Winde und versinken wie die Wogen im Meere; wer will sich aber auch auf ein Weiberherz verlassen, das seine Gesinnung verändert, wie Blumen ihre Blätter verlieren, wie die Jahreszeiten wechseln und wie neue Ereignisse die Spur der vorhergehenden verwischen."

Saxo sieht in Amleth nicht bloß den Vertreter der Klugheit, sondern auch der körperlichen Kraft. Während Hamlet bei Shakespeare ausdrücklich betont, daß er nicht herkulisch sei („Meines Vaters Bruder, doch ihm so unähnlich, wie ich dem Herkules"), vergleicht Saxo ihn ausdrücklich mit dem Halbgott, der die Stärke bezeichnet: „Und das soll sein Nachruf sein, hätte er sein Leben

glücklich zu Ende leben können, so würden seine herrlichen Anlagen sich in größeren Taten als die von Herkules entfaltet und seine Stirn mit dem Kranze des Halbgottes geschmückt haben." Es klingt förmlich, als ob Hamlet bei Shakespeare gegen diese Worte Saxos Einspruch erhöbe.

Um das Jahr 1559 war die Erzählung in Belleforest's Histoires tragiques französisch wiedergegeben worden und scheint auf diesem Wege nach England gelangt zu sein, wo sie zu dem nun verschwundenen, jedoch häufig erwähnten, älteren Hamletdrama den Stoff abgab. Daß dies mit Paviers englischer Übersetzung des französischen Werkes als Grundlage ausgeführt wäre, oder daß Shakespeare aus derselben geschöpft habe, ist unbeweisbar, da die älteste uns erhaltene Ausgabe der Übersetzung (abgedruckt in Colliers Shakespeare's Library, vol. I, S. 131) aus dem Jahre 1608 stammt und überdies gewisse Einzelheiten enthält (wie der Lauscher hinter der Tapete und Hamlets Ausruf vor der Ermordung des Polonius: Eine Ratte! Eine Ratte!), wovon bei Belleforest keine Spur zu finden ist, und die ebenso gut aus Shakespeares Tragödie stammen können, als dieser sie einer unbekannten, älteren Ausgabe der Novelle entnommen haben kann.

Die früheste uns bekannte Hindeutung auf das alte Hamletdrama ist die oben (siehe 1. Teil, S. 118) angeführte Äußerung von Thomas Nash aus dem Jahre 1589. Im Verein mit den Männern des Lord Admirals spielte im Jahre 1594 die Truppe des Lord Kammerherrn (die Shakespearische) auf dem Newington Butts Theater unter teilweiser Leitung Henslowes einen Hamlet, worüber dieser unterm 9. Juni in seinem Tagebuche bemerkt hat: „Erhalten für Hamlet . . . VIII sh." Dieses Stück muß alt gewesen sein, da Henslowe sonst die Buchstaben ne (new) hinzugefügt haben würde, und die Einnahme muß sehr gering gewesen sein, da sein Anteil (der sich zuweilen auf neun Pfund belief) nur acht Schillinge ausmachte.

Das Hauptinteresse bei diesem älteren Stücke scheint sich um eine hinzugedichtete Gestalt gesammelt zu haben, um den Geist des Ermordeten und seinen Ausruf: Hamlet, Rache! (Hamlet, Revenge!) — Dieser Ausruf wird nämlich öfters angeführt. Zum ersten Male 1596 in Thomas Lodges Wits Miserie, wo vom Verfasser gesagt wird, „er sehe bleich aus wie das Gespenst, das auf

dem Theater so jämmerlich wie ein Austernweib geschrien: Hamlet Rache!", dann in Dekkers Satiromastix 1602, wo Tucca sagt „Mein Name ist Hamlet, revenge," ferner 1605 in Thomas Smiths „Voiage and Entertainement in Rushia", endlich 1620 in Samuel Rowlands The Night Raven, wo es jedoch ein ungenaues Zitat aus dem Shakespeareschen Drama zu sein scheint.

Dieses steht am 26. Juli 1602 im Buchhändlerregister verzeichnet unter dem Titel A booke called „the Revenge of Hamlet Prince [of] Denmarke" as yt was lateli Acted by the Lord Chamberleyne his servantes, also als kürzlich von der Truppe des Lord Kammerherrn aufgeführt.

Wie groß der sofortige Bühnenerfolg des Stückes gewesen ist, erhellt schon daraus, daß der Konkurrent Henslowe bereits am 7. Juli zwanzig Schilling an Chettle auszahlt für „die dänische Tragödie", augenscheinlich also für eine Auffrischung des älteren Trauerspiels.

Die Herausgabe von Shakespeares Hamlet wurde indessen bis zum Jahre 1603 aufgeschoben. Dann erschien die erste Quartausgabe, zweifellos eine Piratenausgabe, die entweder ganz auf stenographischem Wege oder teils vermittelst der Rollenbücher, teils durch Aufzeichnungen nach dem Gedächtnis entstanden sein muß. Obgleich diese Ausgabe ersichtlich nur einen verhudelten und verdorbenen Text enthält, lassen sich ihre Abweichungen von der sorgfältigen Quartausgabe des folgenden Jahres, die im wesentlichen mit dem in der ersten Folioausgabe befindlichen Text der Tragödie übereinstimmt, dennoch nicht allein durch die Mißverständnisse oder Nachlässigkeiten des Kopisten oder des Stenographen erklären. Dazu sind die Verschiedenheiten zu groß. Man hat hier augenscheinlich Shakespeares ersten Entwurf zum Drama vor sich, wenn auch in einer höchst mangelhaften Form, und soweit man es unterscheiden kann, hält dieser erste Entwurf sich bedeutend näher an das ältere Hamletdrama, auf Grund dessen Shakespeare sein Werk schuf, als der endgültige Text. Hie und da kann man nach einer unsicheren Mutmaßung sogar die Szenen des alten Schauspieles unter den Shakespearischen und Proben von dessen Stil in dem seinen verspüren. Recht bezeichnend ist es auch, daß die erste Quartausgabe mehr gereimte Stellen enthält als die zweite.

Was bei der Ausgabe von 1603 am meisten in die Augen
pringt, ist eine Szene zwischen Horatio und der Königin, worin
r ihr die vereitelten Mordpläne des Königs gegen Hamlet während
essen Reise in England mitteilt; diese Szene soll die Königin von
ller Mitschuld an dem Verbrechen des Königs rein waschen, ein
estreben, das man auch anderswo in der ersten Ausgabe wittern
nn und das eine Erbschaft aus dem älteren Trauerspiel zu sein
heint. Soweit man es beurteilen kann, hat Horatio darin über-
upt eine hervorragendere Rolle gespielt; Hamlets Wahnsinn ist
ilder gewesen; Polonius hat dort wahrscheinlich den Namen
orambis getragen, der in der Ausgabe von 1603 vor seinen
epliken stehen geblieben ist. Wie schon erwähnt, hat Shakespeare
iblich die wichtige Rolle des Geistes, die weder in der Sage noch
der Novelle angedeutet war, dieser älteren Tragödie über Hamlet
nommen. Daß letztere der von Cohn veröffentlichten deutschen
ragödie Der bestrafte Brudermord (eine Handschrift aus
m Jahre 1710) zugrunde gelegen haben sollte, ist eine nicht zu
weisende Behauptung.

Schlagen wir in der älteren dramatischen Literatur Englands
ch, so finden wir, daß der Verfasser des alten Hamletdramas
ler Wahrscheinlichkeit nach wiederum in Kyds Spanischer Tra-
ödie seine Inspiration gesucht hat, die nach Andeutungen in
onsons Cynthia's Revels und Bartholomew Fair um das
ahr 1584 gedichtet sein muß, und die ja zu den Schauspielen
hörte, welche zu jener Zeit die größte Anziehungskraft auf das
ublikum der verschiedenen Theater ausübten. Noch im Jahre 1632
hauptet Prynne in seinem Histriomastix, daß eine Frau auf
m Sterbebette, statt in der Religion Trost zu suchen, ausgerufen
be: „Hieronimo! Hieronimo! Könnte ich doch noch einmal
ieronimo spielen sehen!" Die Tragödie wird nach Vorbildern bei
eneca dadurch eröffnet, daß der Geist des Ermordeten umgeht
d Rache fordert. Der Geist in Shakespeares Hamlet stammt
so in direkter Linie von dem Geiste des Tantalus in Senecas
hyestes und von dem Geiste des Thyestes in Senecas Aga-
emnon ab. Hieronimo, der aus Trauer über den Verlust seines
ohnes wahnsinnig geworden ist, spricht sich gegenüber dem Schurken
s Stückes in einer ironischen, halb verrückten Form über die ihn
zehrende Qual aus:

Lorenzo

Nun denn, Hieronimo, ſteh' ich zu Dienſt.

Hieronimo

Wie, Ihr, mein Herr?
Für größre Ehre ſpar' ich Eure Gunſt
'ne Kleinigkeit iſt's, Herr, 'ne Kleinigkeit.

Lorenzo

Wenngleich, Hieronimo, ſo teilt mir's mit.

Hieronimo

In Wahrheit, Herr, es iſt ein bloßes Nichts,
. . . . . .
So was wie Mord von einem Sohn,
Ein bloßes Nichts, mein Herr.

Das ſind Wendungen, die Hamlets Geſpräch mit dem Kön vorzubereiten ſcheinen. Nur iſt Hieronimus wirklich wahnſinn wiewohl er auf ähnliche Weiſe wie Hamlet von ſeinem Wahnſi ſpricht oder vielmehr ſeinen Wahnſinn leugnet.*)

Ab und zu, freilich beſonders in den Zuſätzen Ben Jonſo finden ſich Äußerungen, die gewiſſen Stellen in Hamlet ſ nahe kommen. Ein Maler, der auch ſeinen Sohn verloren l ſagt zu Hieronimo:

Ja! Keiner, Herr, hatt' ſeinen Sohn ſo lieb.

Hieronimo

Keiner wie du? — Das iſt 'ne Lüge
So rieſig wie das All. Ich hatt' nen Sohn,
Deß kleinſtes, unſchätzbarſtes Haar ein Tauſend
Von deinen Söhnen aufwog, und er ward
Ermordet.

So ſagt Hamlet zu Laertes:

Ich liebt' Ophelia; vierzigtauſend Brüder
Mit ihrem ganzen Maß von Liebe hätten
Nicht meine Summ' erreicht.

---

*) Villain, thou liest, and thou dost naught
But tell me, I am mad: thou liest, I am not mad,
I know thee to be Pedro, and he Jacques
I'll prove it to thee; and were I mad, how could I?

Immer wieder verſchiebt Hieronimo wie Hamlet ſeine Rache. „Da nicht jede Zeit zur Rache paßt,“ ſagt er, „ſo will ich trotz meiner Raſtloſigkeit raſten und trotz meiner Unruhe Ruhe heucheln. Es ſoll nicht ſcheinen, als wüßte ich ihre Schandtat, und ſo ſoll meine Einfalt ſie glauben machen, daß ich in meiner Unwiſſenheit alles gehen laſſen wolle.“ Er beſchließt zuletzt, als Mittel für eine Rache ein Schauſpiel aufführen zu laſſen, er wählt Kyds eigenes Drama Soliman und Perſeda, und während der Aufführung werden die Schuldigen, die Inhaber der Hauptrollen, wirklich und nicht bloß zum Schein ermordet.

So roh und naiv das ganze Stück auch iſt, im Stile mehr mit Titus Andronicus als mit irgend einer anderen Arbeit Shakeſpeares verwandt, ſo hat doch die ſpaniſche Tragödie mit dem älteren Hamletdrama als Zwiſchenglied für Shakeſpeares Hamlet als Unterbau Bedeutung gehabt.

Ehe wir auf den tieferen Inhalt dieſes Hauptwerkes eingehen, müſſen wir noch unterſuchen, welche Anknüpfungspunkte der Dichter in ſeinen Zeitgenoſſen fand.

Wir haben ſchon früher den Eindruck berührt, den die Eſſexſche Familientragödie auf Shakeſpeare machen mußte, als er in der beſten Jugend ſtand und noch in Stratford lebte. Ganz England ſprach von dem Skandal, daß der Graf von Leiceſter, gegen den man allgemein den Verdacht hegte, Lord Eſſex durch Gift auf die Seite geſchafft zu haben, gleich nach deſſen Tode die Witwe, Lady Lettice, geheiratet hatte. Niemand bezweifelte, daß er ſchon bei Lebzeiten des Mannes in ein Verhältnis zu ihr getreten ſei. Nicht wenig im Charakter des Königs Claudius deutet darauf hin, daß Shakeſpeare hier Lord Leiceſter als Modell benutzt habe; Claudius hat den Ehrgeiz, die Sinnlichkeit, das angenehme, entgegenkommende Weſen, die kluge Falſchheit, die vollſtändige Gewiſſenloſigkeit mit Leiceſter gemein. Dagegen iſt es eine ganz ungereimte Annahme, daß Shakeſpeare, wie Hermann Conrad (Preuß. Jahrbücher, Febr. 1895) vermutet, Eſſex als Modell zu Hamlet ſelbſt vor Augen gehabt haben ſollte.

Faſt ebenſo wie die Eſſex-Leiceſterſche Kataſtrophe gehörte eine entſprechende Begebenheit in dem ſchottiſchen Königshauſe dem Zeitalter Shakeſpeares an. Lord Darnley, der zweite Gemahl Maria Stuarts, der den Titel „König von Schottland“ führte,

wurde 1567 von dem Geliebten der Königin, dem kühnen und ge wissenlosen Bothwell, ums Leben gebracht, und Maria heiratete ihn gleich darauf. Die Zeitgenossen zweifelten nicht an Marias Mit schuld am Morde, und der Sohn James sah in seinem Stiefvater und seiner Mutter die Mörder seines Vaters. Im schottischen Aufstande zeigten die Anführer der gefangenen Königin eine Fahne, auf welcher Darnleys Leiche und daneben ihr Sohn, der auf seinen Knieen den Himmel um Rache anrief, abgebildet waren. Darnley war wie der König in Hamlet ein außergewöhnlich schöner, Both well ein außergewöhnlich häßlicher Mann.

James wurde von den Feinden seiner Mutter erzogen und schwankte vor und nach ihrem Tode stets zwischen den Anhängern der Mutter, die deren gesetzliche Rechte verteidigt, und ihren Gegnern, die sie vertrieben und ihn selbst auf den Thron gesetzt hatten. Zwar versuchte er seiner Zeit Elisabeth milder gegen seine Mutter zu stimmen, unternahm jedoch nichts, um ihren Tod zu rächen. Sein Charakter war unentschlossen. Er war sehr kenntnisreich und — was Hamlet am fernsten liegt — ein aber gläubischer Pedant; wie Hamlet liebte er aber Künste und Wissen schaften und nahm sich ganz besonders der Schauspielkunst an. Von 1599—1601 hatte er, wie es scheint, einen Teil der Truppe, der Shakespeare angehörte, bei sich in Schottland; ob Shake speare selbst damals Schottland besuchte, ist ungewiß. Sicher ist dagegen, daß Shakespeare, als James 1603 nach Elisabeths Tod seinen Einzug in London hielt, mit Burbage und einigen wenigen der besten Schauspieler sich im Gefolge des Königs befand, und von nun an hieß die Truppe „Seiner Majestät des Königs Diener".

Obgleich es in all diesem nicht an Parallelen zu Hamlets Lebensumständen gebricht, so wäre doch die Annahme, James habe geradezu das Modell zu Hamlet abgegeben, selbstverständlich ebenso barock wie die oben erwähnte Vermutung bezüglich Essex'. Nichts konnte zu jener Zeit dümmer und geschmackloser sein, als den ver mutlichen Thronerben oder den neuen König an die traurigen Ver hältnisse erinnern zu wollen, unter denen er aufgewachsen war. Dies schließt indessen ja nicht aus, daß die zeitgenössische Geschichte Shakespeare mit gewissen äußeren Elementen versehen hat, die in den Augenblicken der dichterischen Erzeugung zu dem Bild

zusammenflossen, welches von der schöpferischen Kraft in seinem Innern daraus geformt wurde.

Unter diesem Gesichtspunkt muß man auch das große Material betrachten, das wohlmeinende Forscher in dem allzu naiven Glauben herbeischaffen, hierin die Steine gefunden zu haben, aus denen Shakespeare sein dramatisches Gebäude zusammenfügte. Man verwechselt die Möglichkeit, daß der Dichter irgend einen ihm selbst unbewußten Impuls zu Einzelheiten des Werkes empfangen habe, damit, daß er eine Umdichtung bestimmter, historischer Begebenheiten vor Augen gehabt. Auf solche Weise, wie sie diese Forscher vermuten, entsteht sicherlich kein Dichtwerk, vor allen Dingen kein Dichtwerk wie Hamlet; es keimt im Innern, entspringt einem übermächtigen Gefühl im Gemüte des Erzeugers und assimiliert während seines Wachstums die Eindrücke von außen her.

Hier ein paar Ereignisse, die Shakespeare während der Ausarbeitung seines Dramas möglicherweise beschäftigt haben, und auf die Karl Silberschlag seiner Zeit, doch mit sehr viel Ungenauigkeiten und Irrtümern, aufmerksam gemacht hat.*)

Im Jahre 1600 hatte Alexander Ruthven, Laird of Gowrie, eine Verschwörung gegen James angestiftet. Der König hatte Ruthvens Großvater 1584 als Empörer hinrichten lassen, und die Güter des Sohnes waren eingezogen worden, während er in Frankreich und Italien lebte, wurden ihm indessen schon 1586 zurückgegeben. Dieser Sohn starb jung, und ihm folgte als Earl of Gowrie wiederum sein Sohn John. Im August 1600, als James auf die Bitten der Brüder Ruthven sich zu einem Besuche ihres Schlosses hatte verlocken lassen, führte John Ruthven den König in ein abgelegenes Turmzimmer, teilte ihm hier mit, daß er den Tod seines Großvaters rächen wolle, und faßte James an der Gurgel. Es gelang dem König, Hilfe herbeizurufen, worauf er seinen Feind niederstoßen ließ.

Silberschlag verwechselt den Vater mit dem Großvater und erzählt, ein treuer Diener Rhynd habe dem Sohne im Ausland Unterstützung von den Vasallen des Vaters gebracht. Schon 1586 war indessen der Besitz des Earldom der Familie wiedergegeben

*) Shakespeares Hamlet, seine Quellen und politischen Beziehungen. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, Band XII, Seite 261—290.

worden, und erſt 1594, während John Ruthven in Padua ſtudierte hatte er einen tutor Namens Rhynd. Silberſchlag meint völlig irrtümlich, daß Laird in der engliſchen Ausſprache Laertes gleiche, daß Rhynd Ähnlichkeit habe mit Reynaldo, der in der älteren Ausgabe von Hamlet Montano heißt. Er macht ferner darauf aufmerkſam, daß Laertes in Ophelias Grab den Hamlet, ebenſo wie Ruthven den König, an der Gurgel faſſe. Denn auch mit Ophelias Schickſal findet er in dieſer Begebenheit eine Analogie. Die Braut des Laird von Gowrie, Anne Mary Douglas, hatte während ihres Aufenthaltes am ſchottiſchen Hofe in ſo hohem Grade die Gunſt des Königs beſeſſen, daß der Glaube entſtand, James ſei in ſie verliebt. Durch den Tod des Laird wurde ſie ſo erſchüttert, daß ſie unmittelbar nach dem Empfang der Botſchaft wahnſinnig wurde und in dieſem Zuſtande wenige Wochen nachher ſtarb.

Wie man ſieht, iſt eine ſehr ſchwache Möglichkeit vorhanden, daß dieſe kürzlich eingetretene Begebenheit Shakeſpeare vorgeſchwebt haben kann, während ſeine Phantaſie die anmutige Geſtalt Ophelias bildete.

XII.

Eindrücke philoſophiſcher, halbwiſſenſchaftlicher Art trugen im Verein mit den novelliſtiſchen, dramaturgiſchen und hiſtoriſchen zur Geſtaltung des Hamletdramas bei. Hamlet iſt Shakeſpeares tiefſinnigſtes, gedankenreichſtes Schauſpiel; es weht uns daraus ein philoſophiſcher Hauch entgegen, und es hat deshalb nahe gelegen zu unterſuchen, welche Einflüſſe die Grübeleien über Leben und Tod und über die Geheimniſſe des Daſeins hervorgerufen haben mögen.

Mehrere Forſcher wie Tſchiſchwitz und König haben zu beweiſen verſucht, Giordano Bruno habe einen überwiegenden Einfluß auf Shakeſpeare ausgeübt.*) Einzelheiten wie der an Claudius gerichtete ſatiriſche Ausfall auf den toten Polonius (IV, 3), worin Hamlet auf einen Kreislauf in der Natur hinweiſt, leiteten den Gedanken auf den italieniſchen Denker. Zuweilen glaubte man geradezu Übereinſtimmung zwiſchen ſeinen und Hamlets Wendungen

*) Tſchiſchwitz: Shakeſpeareforſchungen. — König: Shakeſpeare-jahrbuch XI.

zu verspüren, so in Äußerungen des Determinismus. Bruno sagt an einer Stelle, wo er die Notwendigkeit betont, die alles herbeiführt: „Wie auch die mir bestimmte Abendzeit sein mag, wo die Veränderung eintritt, so warte ich auf den Tag, ich, der ich mich in Nacht befinde; aber die, welche im Tageslichte sind, erwartet die Nacht. Alles was ist, ist entweder hier oder da, nah oder fern, jetzt oder später, gleichzeitig oder nacheinander.“ Auf ähnliche Weise sagt Hamlet (V, 2): „Es waltet eine besondere Vorsehung über dem Fall eines Sperlings. Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft; geschieht es nicht in Zukunft, so geschieht es jetzt; geschieht es jetzt nicht, so geschieht es doch einmal. In Bereitschaft sein, ist alles.“ Bruno sagt: „Unbedingt gesehen ist nichts unvollkommen oder böse; bloß im Verhältnis zu etwas anderem scheint es so, und was böse ist für den einen, ist für den andern gut.“ Hamlet sagt (II, 2): „Denn an sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu.“

Als die Aufmerksamkeit einmal auf Giordano Bruno hingelenkt worden war, durchforschte man bald nicht nur seine philosophischen und populären Schriften, sondern sogar seine Schauspiele, um Vorbilder für Shakespeare zu suchen, und es gelang, Parallelstellen und Ähnlichkeiten zu finden, die zwar an sich äußerst schwach und unbedeutend waren, die man aber nicht für zufällig halten wollte, weil man ja wußte, daß Giordano Bruno sich zur Zeit Shakespeares in England aufgehalten und mit den hervorragendsten Männern verkehrt hatte. Sobald man sich aber auf eine genauere und mehrseitigere Untersuchung dieser Verhältnisse einließ, schrumpfte die Wahrscheinlichkeit einer Beeinflussung beinahe zu nichts zusammen.

Giordano Bruno verweilte von 1583 bis 1585 auf englischem Boden. Er kam von Frankreich, wo er Heinrich III. in der Lullischen Kunst, einer mechanischen, mnemotechnischen Methode zur Lösung aller möglichen wissenschaftlichen Probleme, unterrichtet hatte, mit Empfehlungsbriefen an den französischen Gesandten in London, Mauvissière, in dessen Haus er während seines ganzes Londoner Aufenthaltes als Freund der Familie lebte. Er lernte viele der angesehensten Männer kennen wie Walsingham, Leicester und Burghley sowie Philip Sidney und dessen literarischen Kreis, siedelte aber bald nach Oxford über, um dort die ihm am Herzen

liegenden Lehren vorzutragen und auszubreiten: das Weltsyſtem des Kopernikus im Gegenſatz zu dem in Oxford gangbaren ptolemäiſchen, und die Lehre, daß ein und dasſelbe Leben alles auf der Erde beſeelend durchdringe, Atome und Organismen, Pflanzen, Tiere und Menſchen, ja das Weltall. Er entzweite ſich mit den Gelehrten von Oxford und machte ſie auf eine höhniſche Art lächerlich in ſeinem kurz darauf erſchienenen Dialog La Cena de le Ceneri, worin er ſich überhaupt äußerſt herabſetzend über engliſche Roheit und engliſche Sitten ausſpricht. Der Schmutz der Londoner Straßen und die Sitte, der Reihe nach aus demſelben Glas zu trinken, haben z. B. beinahe ebenſoſehr ſeinen Unwillen und ſeine Geringſchätzung erregt als die Abweiſung des Kopernikus durch die Univerſitätspedanten.

Shakeſpeare kann früheſtens in dem Jahre nach London gekommen ſein, wo Bruno England verließ, und kann alſo nicht mit ihm verkehrt haben. Irgend welchen Einfluß auf das damalige engliſche Geiſtesleben hat der große Denker nicht ausgeübt. Nicht einmal Philip Sidney huldigte ſeiner Lehre, und ſein Name kommt in dem von Greville verfaßten Lebenslauf Sidneys gar nicht vor, obgleich Greville häufig mit Bruno zuſammengetroffen war. Brunnhofer, der die Frage ſtudiert hat, führt als Beweis, wie ſpurlos Brunos Beſuch in England verlaufen ſei, an, daß ſich auf der Bodleyaniſchen Bibliothek kein einziges Aktenſtück, ja keine einzige Schrift aus jener Zeit fände, worin irgend welche Auskunft über den Aufenthalt Brunos in London oder in Oxford enthalten ſei.*) Man hat die Anſicht verfochten, daß Shakeſpeare nichtsdeſtoweniger deſſen philoſophiſche Schriften in italieniſcher Sprache durchgeleſen habe. Das iſt allerdings möglich; in ſeinem Hamlet kommt aber nichts vor, was darauf hindeutet und was ſich nicht ohne jede Kenntnis dieſer Schriften völlig und zur Genüge erklären ließe.

Der einzige Ausdruck bei Shakeſpeare, der — wahrſcheinlich jedoch durch einen Zufall — einen ganz pantheiſtiſchen Klang erhalten hat, iſt the prophetic soul of the vide world in Sonett 107; die einzigen Stellen, die etwas zwar keineswegs Über-

*) Brunnhofer: Giordano Brunos Weltanſchauung und Verhängnis.

einstimmendes, aber der Lehre Brunos über die Verwandlung der Naturformen Ähnliches enthalten, sind die zyklischen Sonette 59, 106, 123. Wenn diese Stellen überhaupt zu Giordano Bruno eine Beziehung haben, so muß dies darauf beruhen, daß Shakespeare von der Lehre des großen Italieners hat sprechen hören, die eben zu diesem Zeitpunkte durch den (am 17. Febr. 1600 zu Rom erfolgten) Märtyrertod des Denkers auf dem Scheiterhaufen den Engländern ins Gedächtnis zurückgerufen wurde. Hätte Shakespeare eine Schriften studiert, so müßte er u. a. einen Eindruck von dem kopernikanischen System erhalten haben, das er jedoch nicht kennt; dagegen ist es sehr wohl möglich, daß er durch Gespräche eine ungefähre und unvollständige Vorstellung von Brunos Philosophie erhalten, und daß diese Vorstellung die obenerwähnten philosophischen Träumereien erzeugt habe. Alles, was man im Hamlet auf Brunos Einfluß hat zurückführen wollen, steht indessen in weit näherer Beziehung zu Schriftstellern, deren literarischer und philosophischer Beeinflussung Shakespeare, wie wir mit Bestimmtheit wissen, unterworfen gewesen ist.

Das einzige Buch, von dem man zu wissen glaubt, daß es sich in Shakespeares Besitz befunden hat, ist bekanntlich Montaignes Essays in Florios Übersetzung (die Folioausgabe, London 1603). Das Exemplar, worin der Name William Shakspere mit der anderswoher bekannten Handschrift auf der Innenseite des Einbandes steht, wird im British Museum aufbewahrt. Die Schriftzüge scheinen mir jedoch nur nachgeahmt zu sein und machen gar keinen Vertrauen erweckenden Eindruck.

Welche Rolle Montaignes Werk in der Gesellschaft des damaligen England spielte, erhellt aus zahlreichen Zeugnissen. Es war zu erwarten, daß dieses Buch auch auf den größten Mann dieser Gesellschaft einen sehr starken Eindruck machen mußte; denn es gab zu jener Zeit nicht viele solcher Bücher wie Montaignes, vielleicht keines, in welchem sich nicht nur ein Schriftsteller, sondern ein Mensch, und zwar ein natürlicher, vielseitiger, an Fähigkeiten und Widersprüchen reicher Mensch so lebendig offenbarte.

Außer in Hamlet verspürt man Montaigne völlig zweifellos in einer Stelle im Sturm. Montaignes Buch muß, während Shakespeare das Lustspiel dichtete, auf seinem Tische gelegen haben. Man vergleiche den Sturm (II, 1):

Gonzalo

Ich wirkte im gemeinen Weſen alles
Durchs Gegenteil: denn keine Art von Handel
Erlaubt' ich, keinen Namen eines Amts;
Gelahrtheit ſollte man nicht kennen; Reichtum,
Dienſt, Armut gäb's nicht; von Vertrag und Erbſchaft,
Verzäunung, Landmark, Feld und Weinbau nichts;
Auch kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,
Kein Handwerk; alle Männer müßig, alle;
Die Weiber auch.

mit folgender beinahe wörtlich benutzten Stelle aus Mor Eſſays (I Ch. XXX):

Dort iſt ein Volk, in welchem es keine Art von Handel gil Kenntnis der Literatur, keine Wiſſenſchaft über die Zahlen, keinen einer Obrigkeit oder einer politiſchen Behörde, keinen Gebrauch von ſchaft, keinen Reichtum noch Armut, keine Verträge, keine Erbſcha Teilung, keine Beſchäftigung außer Müßiggang . . . keinen Ackerba Metalle, keinen Gebrauch von Wein oder Korn . . .

Die Übereinſtimmung iſt noch weit auffälliger, wen das Original vor Augen hat, und zwar nicht bloß, wei Florios engliſche Überſetzung mit Shakeſpeares engliſche vergleicht, ſondern wenn man Montaigne ſelbſt aufſchlägt aucune espèce de trafique — no kind of traffic; cognoissance de lettres — lettres should not be k nul nom de magistrat — no name of magistrat usage de service, de richesse ou de pauvreté — poverty and use of service, none.

Da Shakeſpeare alſo augenſcheinlich Montaignes Eſſ kannt hat, ſo iſt eine gewiſſe Wahrſcheinlichkeit vorhanden, Ähnlichkeiten zwiſchen Stellen in dieſem Buche und St ſeinem Hamlet nicht bloß dem Zufall ihre Entſtehung ve Wo dieſe Stellen in der Tragödie ſchon in der Ausgabe v vorkommen, muß man annehmen, daß Shakeſpeare entw dem franzöſiſchen Original bekannt war, oder daß er — n wahrſcheinlich und zeitgemäß iſt — Gelegenheit gehabt hat, Überſetzung kennen zu lernen, ehe dieſe erſchien. Es geſchc lich in jenen Tagen nicht ſelten, daß ein Buch fünf, ſechs ehe es dem Publikum vorgelegt wurde, in Abſchriften den Bekannten des Verfaſſers die Runde machte. Und

Bekannten des Verfassers muß Shakespeare wegen Florios nahen Beziehungen zum Hause Southampton gehört haben, übrigens wurde das Werk schon im Jahre 1599 als fertig in das Buchhändlerregister eingetragen.

Florio war 1545 von italienischen Eltern geboren, die als Waldenser auswandern mußten. Er selbst hatte sich in die englischen Verhältnisse eingelebt, hatte in Oxford studiert und dort im Italienischen unterrichtet, hatte einige Jahre beim Grafen von Southampton in Diensten gestanden und war mit einer Schwester des Dichters Samuel Daniel verheiratet. Jedes einzelne Buch seiner Montaigneübersetzung widmete er zwei adeligen Damen. Unter diesen befinden sich Elisabeth, Gräfin von Rutland, die Tochter Philipp Sidneys, Lady Penelope Rich, die Schwester des Grafen von Essex, und die wegen ihrer Gelehrsamkeit und Anmut gerühmte Lady Elisabeth Grey; jede der Damen wurde in einem Sonette besungen.

Jedermann erinnert sich der unvergeßlich geformten Stellen aus **Hamlet**, wo der große Grübler über Leben und Tod seinen Eindrücken über die Rücksichtslosigkeit der Vernichtung oder was man den Zynismus der Weltordnung nennen könnte, einen zugleich derben und ergreifenden Ausdruck verleiht. So Hamlets Worte (V, 1): „Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? . . . Alexander starb, Alexander ward begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde; aus Erde machen wir Lehm usw., möglicherweise hat man eine Biertonne mit Alexander verstopft und mit Cäsar eine Wand gegen Wind und Wetter gedichtet.“ — Derselbe Gegenstand ist in Hamlets launigem Scherze über die Würmer variiert, die in der Leiche des Polonius ihre Mahlzeit halten: Es kann geschehen, daß ein Mann mit einem Wurm fischt, der von einem König gefressen ist, und von dem Fische speist, der den Wurm verzehrt hat; so kann ein König zu einer Reise durch die Gedärme eines Bettlers gelangen.

Man hat an diesen Stellen eine Beeinflussung von Giordano Bruno finden wollen; man hat das, wie Robert Beyersdorff in einer kleinen Schrift überzeugend auseinandersetzt, nur unter der Voraussetzung tun können, daß Brunos Lehre ein atomistischer

Materialismus sei.*) Seine Lehre ist indessen Pantheismu
stets die Alleinheit Gottes und der Natur behauptet. Se
Atome haben bei Bruno Anteil an Geist und Leben; nic
mechanische Zusammensetzung erzeugt das Leben; nein,
Monaden. Wie Zynismus die Grundstimmung in jenen
rungen Hamlets ist, so ist die Grundstimmung bei Bru
geisterung. Man hat drei Stellen aus Brunos Schriften
Causa und La Cena de la Ceneri) angeführt, um deren
einstimmung mit Hamlets Worten über den Stoffwechsel
zuweisen. Aber an der ersten Stelle spricht Bruno von d
wandlung der Naturformen und von dem Ursprung aller
aus der Weltseele; an der zweiten behauptet er, daß in al
sammengesetzten Körpern zahlreiche Individuen leben, die n
Auflösung dieser Körper unsterblich bleiben; an der drit
handelt er den Erdball wie einen großen Organismus,
gerade wie Tiere und Menschen durch Stoffwechsel erne
Die ganze Ähnlichkeit zwischen diesen Stellen und Hamlets
Ergüssen ist die, daß auch diese von der Formverwandlu
dem Stoffwechsel in der Natur handeln. Aber der G
dem dies geschieht, ist grundverschieden. Bruno will
daß auch das scheinbar völlig der Welt des Stoffes An
von dem Seelischen durchdrungen sei; Hamlet will dagegen
wie elend und vergänglich das menschliche Dasein sei.

---

*) Giordano Bruno und Shakespeare. Oldenbu
Seite 26.

**) Zu dieser Lehre findet sich eine in derb scherzhafter Form
Analogie in folgenden Worten Heinrich Percys aus dem ersten
Heinrich IV. (III, 1):

> Die krankende Natur bricht oftmals aus
> In fremde Gärungen; die schwangre Erde
> Ist mit 'ner Art von Kolik oft geplagt
> Durch Einschließung des ungestümen Windes
> In ihrem Schoß, der, nach Befreiung strebend,
> Allmutter Erde ruckt, und niederwirft
> Kirchtürm' und moos'ge Burgen . . .

Doch wird hier wohl niemand an eine philosophische Einwirkung von
Bruno glauben. Um dieses Gleichnis zu finden, bedurfte Heißspor
Geistes von Nola in Neapel.

Gerade an diesen Punkten kommt Hamlet indessen Montaigne sehr nahe; dieser braucht öfters Wendungen wie die angeführten, nennt Sullas Namen wie Hamlet die Alexanders und Cäsars, und wenn man seine und Shakespeares Ausdrücke nebeneinander stellt, so ist die Übereinstimmung auffallend. Hamlet sagt z. B., daß Polonius beim Nachtmahl sei, nicht wo er speist, sondern wo er gespeist wird.

Hamlet (IV, 3)

Eine gewisse geistliche Versammlung von politischen Würmern hat sich schon an ihn gemacht. So 'n Wurm ist euch der einzige Kaiser, was die Fabel betrifft. Wir mästen alle andern Kreaturen, um uns zu mästen; und uns selber mästen wir für Maden. Der fette König und der magere Bettler sind nur verschiedene Gerichte; zwei Schüsseln, aber für eine Tafel: das ist des Ende vom Liede.

Montaigne (Livre II, Ch. XII)

Es bedarf keines Walfisches, keines Elefanten noch Krokodils noch anderer solcher Tiere, deren eines genug ist, um einer großen Anzahl Menschen den Appetit zu machen. Kleine Läuse sind hinreichend, Sulla zu veranlassen, daß er seine Diktatur aufgibt. Das Herz und der Leib eines großen und triumphierenden Kaisers, das ist ein Frühstück für einen kleinen Wurm.

Wir sahen, daß man Hamlets Äußerung über die Relativität der Auffassung von Bruno hat herleiten wollen. In Wirklichkeit kommt sie Montaigne näher. Wenn Hamlet (erst in der Folioausgabe) auf den von Rosenkranz gegen die Äußerung: „Dänemark ist ein Gefängnis" erhobenen Einspruch antwortet (II, 2):

An sich ist nichts weder gut noch böse; das Denken macht es erst dazu. Für mich ist es ein Gefängnis.

So heißt es beinahe gleichlautend bei Montaigne (Livre I, Ch. XI):

Das, was wir Übel oder Leiden nennen, ist an sich weder ein Übel noch ein Leiden; nur die Vorstellung gibt ihm diese Eigenschaft.

Wir sahen, daß man Hamlets Worte über seinen Tod: ‚Geschieht es jetzt, so geschieht es nicht in Zukunft" usw. auf Brunos Worte in der Widmung seines Candelajo: Tutto quel ch' è o è qua o è là, o vicino o lunghi, o adesso o poi, o presso o tardi hat zurückführen wollen. Aber derselbe Gedanke, der bei Hamlet in den Ausdruck mündet: „In Bereitschaft sein ist alles," findet sich mit demselben Schluß bei Montaigne im

neunzehnten Kapitel seines ersten Buches „Philosophieren heißt sterben lernen," einem Kapitel, das überhaupt Hamlets Kirchhofbetrachtungen zugrunde liegt.*) Hier heißt es über den Tod:

Es gibt keine Stelle, woher er nicht kommt. Er droht stets . . . . Es ist ungewiß, wo der Tod uns erwartet; mögen wir ihn überall erwarten . . . . Ich bin immer ungefähr so vorbereitet, wie ich es sein kann . . . . Man muß immer bestiefelt und zur Reise parat sein . . . . Was kommt darauf an, wann es geschieht, wenn es doch unvermeidlich ist.

Es finden sich ferner Punkte von überraschender Ähnlichkeit zwischen dem berühmten Monolog „Sein oder Nichtsein" und der Stelle bei Montaigne (Liv. III, Ch. XII), wo er den Hauptinhalt der Verteidigungsrede des Sokrates wiedergibt. Sokrates stellt bekanntlich verschiedene Möglichkeiten auf: entweder ist der Tod eine Verbesserung unseres Zustandes oder er ist eine Vernichtung unseres Wesens; aber auch das ist Besserung, in eine lange und friedliche Nacht einzutreten; denn wir kennen nichts Besseres im Leben als einen ruhigen und tiefen Schlaf ohne Träume. An eine unmittelbare Verbesserung unseres Zustandes durch den Tod scheint Shakespeare nicht geglaubt zu haben; Hamlet stellt eine solche Verbesserung nicht als Möglichkeit auf; dagegen läßt der Dichter ihn bei dem Gedanken an den ewigen Schlaf und bei der beängstigenden Möglichkeit von abscheulichen Träumen verweilen. Ab und zu glaubt man bei Hamlet Platos Grundschrift in Montaignes Einkleidung zu verspüren. In dem französischen Texte wird von der Befriedigung gesprochen, in dem anderen Leben „davon verschont zu werden, mit ungerechten und verdorbenen Richtern zu tun zu haben." Hamlet spricht davon, sich vom „Druck der Mächtigen und den Mißhandlungen der Hochmütigen" zu befreien. Einige in der Ausgabe von 1604 hinzugefügte Stellen erinnern direkt an eine Stelle in Florios Übersetzung. Montaignes Wendung: si c'est un anéantissement de notre être lautet bei Florio: if it be a consummation of one's being. Hamlet sagt mit einem sonst nur zweimal bei Shakespeare vorkommenden Ausdruck: „a consummation devoutly to be wished."

*) Dies ist zuerst (ungefähr 1860) von Otto Ludwig ausgesprochen worden. Siehe seine Shakespearestudien, Seite 373. Das Verhältnis Shakespeares zu Montaigne ist behauptet in dem konfusen Buch von G. F. Stedefeld: Hamlet, ein Tendenzdrama. 1871.

ſſen ſich ſchließlich noch manche andere kleine Über-
en im Gebrauche der Namen und Wendungen nach-
doch eigentlich keine Beweiskraft haben. Wo Montaigne
tiſchen Zuſtand ſchildert, unter dem ſein Leben dahin-
Florio die Worte: „Alles ſtürzt rings um uns zu-
nit dem merkwürdig dichteriſchen Ausdruck wieder-
l is out of frame. Das hat eine gewiſſe Ähnlichkeit
ndung, die Hamlet (übrigens ſchon in der Ausgabe
ur Schilderung der auf den Tod des Vaters folgenden
enutzt: Die Zeit iſt aus den Fugen The time is out
Die Ähnlichkeit kann zufällig ſein, aber als eine der
chen Stellen deutet ſie darauf hin, daß Shakeſpeare die
gekannt hat, ehe ſie herauskam.*)

ns iſt es zuerſt Ruſhton (in Shakespeares Euphuism
ter Beyersdorff gelungen, in Lylys Euphues nicht
llelen zu Hamlet nachzuweiſen und zwar eben an den
o man zu dem Shakeſpeare ſo fern liegenden Bruno
uflucht nehmen wollen. Bisweilen geht Beyersdorff zu
er aus der Bekanntſchaft mit Euphues Einfälle her-
die ſo einfach ſind, daß die Annahme, ſie hätten
nicht auch ohnedies kommen können, eine Beleidigung
zuweilen iſt eine wirkliche Analogie vorhanden. Man
et, daß der König dort, wo er (I, 2) dem Hamlet das
ge ſeiner allzu großen Trauer über den Tod des Vaters
ill, ſeine Troſtgründe in Brunos Naturphiloſophie ſuche.
eit enthält der Brief, den Euphues an Ferardo geſchrieben
ſen Tochter geſtorben war, ebendieſelben Argumente.**)
hat gemeint, Shakeſpeare habe notwendigerweiſe an eine
Brunos Spaccio gedacht, wo die alten Männer als
hnet werden, „die Schnee auf dem Kopfe und Furchen
n haben," dort wo er Hamlet (II, 2) von dem „ſatiriſchen
en läßt, der ſich in dem Buche, das er gerade lieſt,

vergleiche Jacob Feis: Shakespeare and Montaigne,
0. — Beyersdorff: Giordano Bruno und Shakeſpeare,

west thou not, Ferardo, that lyfe is the gifte of God,
due of nature, as we receive the one as a benefitte, so
de the other of necessitie uſw.

über die Hinfälligkeit alter Leute luſtig macht. Wenn jedoch mit dem ſatiriſchen Schalk ein beſtimmter Schriftſteller gemeint ſein ſollte, — welche Annahme übrigens recht ungereimt iſt — ſo entſpricht Lyly dieſer Bezeichnung. Denn mehrmals wo in Euphues alte Männer der Jugend gute Ratſchläge erteilen, erſcheinen ſie mit „weißen Haaren“ (hoarye haires), ſehr oft auch mit „naſſen Augen“ (watrye eyes), und Euphues weiſt gerade wie Hamlet einen alten Gentleman ab, deſſen Moraliſieren ihm nichts anderes als die Eiferſucht des zerrütteten Alters auf die Friſche der Jugend zu ſein ſcheint, und deſſen Fähigkeiten ihm ebenſo ſchwach vorkommen wie ſeine Beine.

Man hat endlich Hamlets harte Worte an Ophelia und ſeine herabſetzenden Äußerungen über die Frauen, „Schwachheit, dein Name iſt Weib!“ uſw. auf einen Dialog von Bruno (De la Causa IV) zurückführen wollen, worin der Pedant Poliinnio als Weiberhaſſer auftritt. Aber die ganze Ähnlichkeit beſteht darin, daß hier das Weib nach gut theologiſcher Art als Urheberin der Erbſünde an allem Elend ſchuld iſt. An zahlreichen Stellen in Euphues kommen indeſſen Stellen vor, die dem von Hamlet gebrauchten Ausdruck unendlich viel näher liegen. Wenn Hamlet z. B. von Ophelia um ſeine Meinung befragt antwortet (III, 1): „Daß, wenn Ihr tugendhaft und ſchön ſeid, Eure Tugend keinen Verkehr mit Eurer Schönheit pflegen ſollte,“ ſo ſagt Ferardo ganz ähnlich in Euphues: „Oft ſagte deine verſtorbene Mutter, daß du mehr Schönheit beſäßeſt, als es ſich für eine paſſe, die tugendhaft ſein ſolle,“ und Euphues ſagt einmal: „O Lucilla, daß du doch weniger ſchön wäreſt!“ Wenn Hamlet von der Schwäche der Weiber und ihrer Fähigkeit, die Männer zu verderben, ſpricht („Geſcheite Männer wiſſen allzu gut, was ihr für Ungeheuer aus uns macht“), ſo finden ſich in Euphues ganz entſprechende Beſchuldigungen wegen der Falſchheit, Eiferſucht und Unbeſtändigkeit der Weiber (I perceive, they be rather woe unto men, by their falsehood, gelousie, inconstancie) und daß ſie auf eine ätzende, verderbliche Weiſe wirken (you will be corasiues d. h. corrosives).*) Beyersdorff hat auch unzweifelhaft Recht mit

*) John Lyly: Evphves. The Anatomy of Wit. Herausgegeben von Landmann, Seite 72.

der Behauptung, daß man den spitzfindigen euphuistischen Stil noch eutlich hindurch höre, wenn Hamlet, nachdem er Ophelia geraten at, ihre Tugend keinen Verkehr mit ihrer Schönheit pflegen zu assen, fortfährt: „Denn die Macht der Schönheit wird eher die ugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend e Schönheit sich ähnlich machen kann."

In Hamlet wie auch anderswo bei Shakespeare treffen wir puren von einer Art atomistisch-materialistischer Lehre. In Julius äsar hat Antonius in den Schlußworten über Brutus wörtlich lgende Wendung: „Die Elemente waren so in ihm gemischt." n Maß für Maß heißt es (III, 2):

Du bist nicht du selbst;
Denn du bestehst durch Tausende von Körnern,
Aus Staub entsprossen.

Hier sagt Hamlet (I, 2):

O, schmölze doch dies allzu feste Fleisch,
Zerging und löst' in einen Tau sich auf!

Und zu Horatio (III, 2):

Und gesegnet,
Wes Blut und Urteil sich so gut vermischt.

Es ist schon berührt worden, wie weit dieser Atomglaube, falls er überhaupt ein solcher vorliegt, von Brunos idealistischer Mondenlehre entfernt ist. Aber aller Wahrscheinlichkeit nach haben ir hier nur Äußerungen der zu Shakespeares Zeit allgemein herrschenden Annahme, daß alle Temperamenteigenschaften von der ischung der Säfte abhingen. Shakespeare ist in diesem wie in anchen anderen Punkten mehr volkstümlich und weniger gelehrt, ehr naiv und weniger metaphysisch, als schriftgelehrte Forscher ihn ben machen wollen.

Schriftsteller wie Montaigne und Lyly haben um diese Zeit, Hamlet sich in Shakespeares Gemüt zu gestalten begann, zu iner beständigen Lektüre gehört. Aber er hat sie natürlicherweise cht mit Hamlet vor Augen zu Rate gezogen. Mit anderen hat sich Hamlets wegen beraten, jedoch nicht mit Büchern, sondern it Menschen und zwar mit Leuten, die zu seinem täglichen Umngskreis gehörten. Da Hamlet Däne war und sein Schicksal

sich in dem fernen Dänemark erfüllte, dessen Name noch nicht häufig genannt wurde wie später, da die neue Königin eine dänische Prinzessin war, so ließ Shakespeare sich, wo er nur konnte, Anschlüsse über dieses wenig bekannte Land und dessen Sitten geben.

Im Jahre 1585 waren englische Schauspieler im Rathaushofe zu Helsingör aufgetreten, und da wir vermuten dürfen, daß ihre Truppe dieselbe war, die im folgenden Jahre bei Hofe spielte, so zählte sie unter ihren Mitgliedern drei Persönlichkeiten, die zu der Zeit, da Shakespeare sich mit dem Gedanken an Hamlet zu beschäftigen begann, seiner Schauspielergesellschaft und wahrscheinlich seinem nächsten Kreise angehörten, nämlich William Kemp, George Bryan und Thomas Pope. Der erste von diesen dreien, der berühmte Clown, war bei Shakespeares Truppe von 1594 bis zum März 1602, da er auf ein halbes Jahr zu Henslowes Gesellschaft überging; schon 1594 stießen auch die beiden andern zur Truppe. Von diesen seinen Kameraden, vielleicht auch von andern englischen Schauspielern, die unter der Leitung von Thomas Sackville 1596 bei der Krönung Christians IV. in Kopenhagen gespielt hatten, stammt augenscheinlich Shakespeares Kenntnis verschiedener dänischer Verhältnisse, vor allen Dingen dänischer Namen, die zwar in den verschiedenen Hamlettexten von den Setzern arg verstümmelt worden, aber doch leicht wiederzuerkennen sind. In der ersten Quartausgabe treffen wir den Namen Roſſencraft, der in der zweiten zu Roſencraus und in der Folioausgabe zu Roſincrane geworden ist, womit aber unzweifelhaft der alte dänische Adelsname Rosenkranz gemeint ist. So begegnen wir in den drei Ausgaben dem Namen Gilderſtone, Guyldenſterne und Guildenſterne, in welchem wir den dänischen Namen Gyldenſtjerne erkennen, und dem Namen des nach Norwegen abgeschickten Gesandten Voltemar, Voltemand, Valtemand, Voltumand, alles Verdrehungen des dänischen Valdemar. Auch den Namen Gertrud muß Shakespeare durch seine Kameraden als dänischen Namen kennen gelernt haben; denn die Geruth der Novelle verwandelt er in Gertrud, woraus in der zweiten Quartausgabe durch einen Druckfehler Gertrad geworden ist.

Augenscheinlich auf Grund von Gesprächen mit den Kameraden hat Shakespeare auch die Handlung in Hamlet von Jütland nach Helsingör verlegt, das diese besucht und ihm beschrieben hatten.

Daher kennt er das ungefähr zwanzig Jahre vorher vollendete Schloß bei Helsingör, wenn er auch den Namen Kronborg nicht erwähnt.

Man hat sogar in der Szene, wo Polonius hinter der Tapete (the arras) lauscht und Hamlet, während er der Königin ihre Schuld vorhält, auf die Porträts des verstorbenen und des jetzigen Königs zeigt, einen Beweis dafür finden wollen, daß Shakespeare etwas von dem Inneren des Schlosses gekannt habe. Oft wird die Szene so gespielt, daß Hamlet das Miniaturporträt seines Vaters um den Hals trägt und dieses seiner Mutter zeigt, aber die Worte im Drama stellen es außer allen Zweifel, daß Shakespeare lebensgroße Bilder an den Wänden gemeint hat. Nun besitzen wir indessen die Beschreibung eines Zimmers im Schlosse Kronborg von einem englischen Reisenden aus jener Zeit, worin es heißt: „Es ist mit Tapeten von frischfarbiger Seide ohne Gold behängt, auf denen alle dänischen Könige in altertümlichen Trachten nach der Sitte der verschiedenen Zeiten dargestellt sind mit ihren Waffen und mit Inschriften, die alle ihre Eroberungen und Siege enthalten“ *) Es liegt also eine Möglichkeit vor, daß Shakespeare von der Einrichtung dieses Zimmers gehört hat, obschon es nicht sehr wahrscheinlich ist. Daß Polonius, wenn er lauschen sollte, hinter der Tapete stehen mußte, ergab sich von selbst, und die Voraussetzung, daß in einem Schlosse Porträts von Königen hingen, lag selbst ohne jegliche Gewißheit, daß dies in Dänemark wirklich der Fall sei, außerordentlich nahe.

Wahrscheinlich ist es dagegen, daß Shakespeare, wenn er Hamlet in Wittenberg studieren läßt, gewußt hat, daß an dieser Universität, die weil sie lutherisch war von Engländern gemieden wurde, sich viele Dänen aufhielten; und sicherlich ist er, wenn er im ersten und fünften Aufzuge die ausgebrachten Toaste von Trompetenstößen und Kanonenschüssen begleiten läßt, von dem eigentümlich Dänischen dieser Sitte unterrichtet gewesen und hat mit ihrer Hilfe seinem Stücke Lokalfarbe zu verleihen gesucht. Während Hamlet und seine Freunde (I, 4) auf die Erscheinung des Geistes warten,

---

*) New Skakspere Society's Transactions 1874, Seite 513. Man vergleiche Schück: Englische Komödianten in Skandinavien. Skandinavisches Archiv.

ertönen Trompetengeſchmetter und Kanonendonner. Horatio f
„Prinz, was bedeutet dies?“ Hamlet antwortet:

Der König
Schmauſt dieſe Nacht: in wildem Tanze tummelnd,
Leert er den Becher, und bei jedem Zug
Des Rheinweins, den er ſchlürft in vollem Maß,
Ertönen jubelnd Pauken und Trompeten.

In der letzten Szene des Trauerſpiels ſagt der König in Ü
einſtimmung hiermit:

Den Becher her! Die Pauke möge zur Trompete
Jetzt ſprechen, die Trompet' zum Kanonier,
Geſchütz zum Himmel, Himmel zu der Erde!
„Jetzt trinkt der König Hamlet zu.“ . . .

Shakeſpeare hat es ſich ſehr eifrig angelegen ſein laſſen,
Wiſſen von der Unmäßigkeit der Dänen im Trinken und
daraus entſpringenden, eigentümlichen Gebräuchen an den Ta
legen; denn er hat — wie Schück mit Feinheit bemerkt ha
um dieſe ſeine Kenntniſſe anbringen zu können, zu dem M
gegriffen, Horatio, obſchon dieſer ſelbſt Däne iſt, den Ha
fragen zu laſſen, ob es im Lande Sitte ſei, jedes Zutrinke
mit Trompeten und Kanonen zu feiern. Hierauf ſpricht Ha
über dieſen Gebrauch, als hätte er einen Ausländer vor ſich
macht die tiefſinnige Äußerung, worin er ſein Bedauern
drückt, daß ein einzelner Fehler den Ruf eines Volkes wie
Perſönlichkeit vernichten und mit Schmach bedecken könne. T
Schmach verurſachten dieſe Trinkgebräuche dem däniſchen V
augenſcheinlich in den Augen der beſſeren Engländer. In ei
Tagebuche vom 14. Juli 1603 ſchreibt ein gewiſſer William Se
zu jener Zeit der oberſte Wappenkönig: „Heute abend kam der K
[von Dänemark] an Bord des engliſchen Schiffes und ihm w
ein Bankett hergerichtet auf dem oberen Deck, das mit ei
leinenen ſilberdurchwirkten Sonnenſegel beſchirmt war. Jeder T
rief ſechs, acht oder zehn Schüſſe aus ſchwerem Geſchütz hervor
daß das Schiff während der Anweſenheit des Königs hundertſe
Schüſſe abfeuerte.“ Über das von demſelben Könige zu Ehren des
liſchen Geſandten veranſtaltete Feſt ſchreibt er: „Es würde ü
flüſſig ſein, von all dem Überflüſſigen zu erzählen, das ſtatt

nd es würde einen Mann krank machen, von ihren betrunkenen
Toaſten zu hören. Sitte und Gebrauch haben es in Mode gebracht,
nd die Mode hat es zu einer Gewohnheit gemacht, die nachzuahmen
nſerer Nation übel anſtände.“*)

Der König, von dem hier geſprochen wird, iſt der damals
hsundzwanzigjährige Chriſtian IV. Als er drei Jahre ſpäter den
gliſchen Hof beſuchte, ſcheint dieſer, der vorher recht nüchtern
ır, von der Unmäßigkeit angeſteckt worden zu ſein, von welcher
r brave Verfaſſer des Tagebuches befürchtete, daß ſie in England
ıchahmer finden würde. Vornehme Damen und Herren waren
gleichem Maße dem Wein ergeben. Harrington hat uns (in
nen Nugae Antiquae I, 349) auf eine ſehr humoriſtiſche Weiſe
Feſtlichkeiten beſchrieben, an denen der däniſche König teilnahm.
an gab, erzählt er, nach Tiſch eine große mimiſche Vorſtellung,
ılomons Tempel benannt. Die Ankunft der Königin von Saba
lte dargeſtellt werden. Aber ach! Die Dame, welche die Königin
elte und den Majeſtäten koſtbare Gaben bringen ſollte, fiel die
ihren Sitzen führenden Stufen hinan, warf alles, was ſie trug:
:in, Eſſen, Gelee, Getränke, Kuchen, Gewürze der däniſchen Maje=
t in den Schoß und taumelte dann dem Könige in die Arme.
ın verſuchte, den König abzutrocknen. Er ſtand auf, um mit
Königin von Saba zu tanzen, fiel aber vor ihr um und mußte
einem der kleineren Zimmer zu Bett gebracht werden. Das Feſt
rde fortgeſetzt, aber die meiſten der Anweſenden fielen um und
:ben auf dem Boden liegen. Nun kamen, reich angezogen, Hoff=
ıg, Glaube und Liebe in einem Aufzuge. Die Hoffnung ver=
ıte zu reden, vermochte es jedoch nicht und zog ſich mit einer
tſchuldigung an den König zurück; der Glaube entfernte ſich in
vankendem Zuſtande; nur der Liebe gelang es, ſich vor den
ßen des Königs auf die Knie zu werfen; doch als ſie zur Hoff=
ıg und zum Glauben zurückkehrte, lagen beide in dem kleineren
al und übergaben ſich. Nun hielt der Sieg ſeinen Einzug,
ımphierte jedoch nicht lange, ſondern mußte wie ein elender Ge=
ıgener fortgeführt und auf einer Vorzimmertreppe ſchlafen gelegt

*) New Shakspere Society's Transactions 1874. Seite 513.
ı vergleiche Schück: Engliſche Komödianten in Skandinavien.
ndinaviſches Archiv. — Jon Steſanſſon: Shakespeare at Elsinore
Contemporary Review, January 1896.

werden. Schließlich kam der Friede; dieser begann indessen mit seinem Ölzweige sehr unfriedlich auf die loszuschlagen, die ihn aus Anstandsrücksichten beiseite bringen wollten. — —

Unmäßigkeit im Trinken und die Verherrlichung des Zechens als etwas Geziemendes und Bewunderungswürdiges hat Shakespeare also als dänisches Nationalgebrechen aufgefaßt. Übrigens ist es einleuchtend, daß er ebensowenig hier wie anderswo darauf ausgegangen ist, ein fremdes Volk zu charakterisieren.

Nicht das eigentümlich Nationale interessiert ihn, sondern das allgemein Menschliche, und nicht außerhalb Englands sucht er Vorbilder für seinen Polonius, seinen Horatio, seine Ophelia und seinen Hamlet.

XIII.

Wenn wir, wie es geschehen ist, versucht haben, vielerlei historisches und dramaturgisches Material, novellistischen Stoff, philosophische Brocken, ethnographische Aufschlüsse aufzustapeln, deren Shakespeare sich bei der Arbeit an seinem Hamlet bedient hat oder deren er sich unbewußt erinnerte, so ist damit selbstverständlich nicht gemeint, daß er den Ansporn zum Werke von außen erhalten habe. Durch die Zusammenfügung äußerer Eindrücke wird natürlicherweise, wie schon berührt, kein Dichtwerk von unsterblichem Werte geschaffen. Shakespeare ist von seinem Grundtriebe, den Gegenstand zu behandeln, ausgegangen, dann hat sich alles, was Beziehung darauf hatte, darum aufgeschichtet, und er hat mit Goethe sagen können: „Wenn ich recht lange Holz und Stroh zusammengeschleppt habe und immer mich vergebens zu wärmen suche . . . so schlägt doch endlich die Flamme in einem Wink übers Ganze zusammen."

Diese Flamme ist es, die uns aus Hamlet entgegenschlägt, und die so hoch emporlodert und so rot glüht, daß sie noch heutzutage alle Blicke fesselt.

Hamlet verstellt sich, um den Mann sicher zu machen, der seinen Vater ermordet und sich unrechtmäßig des Thrones bemächtigt hat, liefert jedoch unter diesem verstellten Wahnsinn Beweise von seltenem Verstande, tiefem Gefühl, ungewöhnlicher Feinheit, satirischer Schärfe, ironischer Überlegenheit, durchschauender Menschenkenntnis.

ag der Anknüpfungspunkt für Shakeſpeare. Die in-
eilungsform hatte ihn ſtets gelockt und gereizt; dieſer
ı ſeine Clowns und ſeine Humoriſten ſich ſtets bedient.
Probſtein beſitzt ſie, und der unſterbliche Witz des Sir
iff beruht zum großen Teil darauf. Wir ſahen, wie
Wie es Euch gefällt einen jeden beneidete, der in
ung der Gaukelei die Wahrheit ſagen durfte; wir
ıs ſeines Sehnſuchtsſeufzers nach einem Freibrief,
chränkten Vollmacht „zu blaſen wie der Wind“,
olle; all der Ehrgeiz des Mannes, in deſſen Schwer-
Begehren Shakeſpeare ſeine eigenen Gefühle verbarg,
:rrenkleid. Shakeſpeare hatte durch ſeinen Mund aus-

Gebt mir das Narrenkleid, erlaubt mir nur
Zu reden, was ich denk', und durch und durch
Will ich ihn reinigen, den ſiechen Körper
Der angeſteckten Welt . . .

ımlet warf Shakeſpeare ſich dieſen Mantel über die
:r fühlte die Fähigkeit, Hamlet unter der Form ſchein-
ſinns bittere und ſcharfe Wahrheiten ſagen zu laſſen und
dringlich, daß man ſie nicht ſo bald vergeſſen würde.
war dankbar; denn aller Ernſt wirkt ja um ſo ſchneiden-
er wie Scherz oder loſes Gerede klingt; alle Weisheit wird
weiſe, wenn ſie anſpruchslos als Torheit hingeworfen
ıt ſich pedantiſch als die Frucht von Überlegung und
ıu verkünden. Die Aufgabe, ſchwierig für jeden andern,
hakeſpeare nur Anziehendes; es galt hier — was nie
Dichter gelungen war — ein Genie zu zeichnen; Shake-
hte das Modell nicht in weiter Ferne zu ſuchen, und
:e mußte doppelt ſtark wirken, wenn das Genie die
Wahnſinns trug und abwechſelnd durch dieſe ſprach und
gten Monologen entlarvte.
peare bedurfte keiner dichteriſchen Anſtrengung, um ſich
u verwandeln. Im Gegenteil, in das Seelenleben dieſes
n wie von ſelbſt alles das hinüber, was in den letzten
Herz erfüllt und in ſeinem Hirne geſiedet hatte. Dieſe
ıte er ſein innerſtes Herzblut trinken laſſen; ihr konnte
ıſchlag ſeiner eigenen Adern mitteilen. Hinter ihrer

Stirn konnte er seine Melancholie verbergen; auf ihre Zunge konnte er seinen Witz legen; in ihren Augen konnte er den Schimmer seines eigenen Geistes leuchten und blitzen lassen.

Freilich waren Hamlets äußere Schicksale nicht die seinigen. Er hatte nicht seinen Vater durch einen Mord verloren, seine Mutter hatte nicht unwürdig gehandelt. Aber alle diese äußeren Umstände waren ja nur Zeichen, nur Sinnbilder. Alles hatte er erlebt wie Hamlet, alles. Hamlets Vater war ermordet und dessen Stelle vom Bruder eingenommen worden; das hieß: das Wesen, das er am höchsten schätzte und dem er am meisten verdankte, war durch Bosheit und Verräterei überwältigt, so schnell wie der Geringste vergessen und schamlos ersetzt worden. Wie oft hatte er selbst es gesehen, daß Erbärmlichkeit die Größe niedergestoßen und sich ihres Platzes bemächtigt hatte! Die Mutter Hamlets hatte sich mit dem Mörder vermählt; das hieß: was er lange geehrt und geliebt und heilig gehalten hatte — heilig, wie dem Sohne die Mutter ist — was befleckt zu sehen ihm unerträglich war, das hatte sich ihm eines Tages als unrein, besudelt, leichtfertig, vielleicht verbrecherisch erwiesen. Welch schrecklichen Eindruck hatte es nicht auf Shakespeares Gemüt gemacht, als er zum ersten Male entdeckte, daß nicht einmal das von ihm als herrlichstes Verehrte ein volles Maß ergab, und als es ihm zum ersten Male zum Bewußtsein kam, daß das Ideal seiner Pietät vom Piedestal in den Staub herabgestürzt war.

Was war dieser Eindruck, von dem Hamlet erschüttert wurde, wohl anderes als jenes vernichtende Gefühl, das jeder edel angelegte Jüngling, der die Welt zum ersten Male in ihrer Nacktheit sieht, in die Worte zusammenfaßt: Ach, dies ist nicht so, wie ich mir das Leben gedacht hatte. — Der Tod des Vaters, die ungeziemende Hast der Mutter bei der neuen Eheschließung und ihre vermutete Schuld — das waren ja nur die Tatsachen, die dem Jüngling Symptome der menschlichen Erbärmlichkeit und der Ungerechtigkeit des Lebens wurden, nur Einzelfälle, durch deren unwillkürliche Verallgemeinerung er zu der Vorstellung von den entsetzlichen im Dasein vorhandenen Möglichkeiten, von den garstigen, dem Leben anhaftenden Uberraschungen gelangte; nur die Veranlassung, daß der Rosenschimmer, der in den Augen des jungen Prinzen alles umflutet hatte, plötzlich verschwand und ihm die

öde, der Himmel verpeſtet erſchien, und daß er mit einem
ige all ſeiner Heiterkeit verluſtig ging.
Aber gerade eine ſolche Kriſe, die den Verluſt der Heiterkeit
führte, hatte Shakeſpeare vor kurzem durchgemacht. Die Be-
r ſeiner Jugend hatte er im vergangenen Jahre verloren.
frau, die er geliebt und zu der er wie zu einem feiner und
gearteten Weſen emporgeſehen hatte, entpuppte ſich ihm eines
als eine herzloſe, treuloſe Dirne. Der Freund, den er an-
liebte und verehrte, hatte ſich eines Tages mit jener Frau
ihn verſchworen, in ihren Armen über ihn gelächelt, ſein Ver-
getäuſcht und ſich kalt von ihm zurückgezogen. Sogar die
ht, die Dichterkrone zu gewinnen, hatte ſich ihm verfinſtert.
ihrlich, er hatte die Illuſionen zerſchellen und ſein Weltbild
menſtürzen ſehen.
Damals in der erſten Überwältigung war er demütig geworden,
ſchutzlos dageſtanden, hatte Worte ohne Stachel gebraucht,
auter Trauer und Sanftmut geweſen. Aber das war nicht
anzes Weſen, nicht einmal ſein innerſtes Weſen. In ſeinem
i Inneren war er eine Macht, eine Macht! Gewappnet wie
nderer, ſchnell entſchloſſen und ſpöttiſch, entrüſtet und witzig,
allen überlegen und unendlich viel größer als ſein Schickſal.
ief ſie auch graben wollten, er grub immer noch eine Elle
als ſie. Manche Demütigung hatte er erlitten. Aber die
ituung, die er ſich im Leben nicht zu verſchaffen vermocht
konnte er jetzt inkognito durch Hamlets klagende und geißelnde
: erhalten.
Manchen vornehmen Herrn hatte er gekannt, der mit Künſtlern,
Schauſpielern, die in der öffentlichen Meinung nicht die ihnen
rende Wertſchätzung fanden, auf fürſtliche Weiſe umzugehen
ud. Nun wollte er ſelbſt der vornehme Herr ſein und zeigen,
r wirklich fürſtliche Geiſt mit armen Künſtlern verkehrte, und
ine eigenen Gedanken über die Kunſt und ſeine Vorſtellung
rer Würde und Bedeutung auf die Lippen legen.
Er verſchmolz mit Hamlet; er fühlte wie Hamlet; er zog ihn
) hin und in ſich hinein, und zwar ſo vollſtändig, daß er ihn
d zu, wo er ihm die gewichtigſten Gedanken in den Mund
ie in dem berühmten Monolog Sein oder Nichtſein, nicht
inz, ſondern als Untertan denken läßt, mit all der Bitterkeit

und Leidenſchaft, die ſich bei dem entwickelt, der die Roheit u
Dummheit regieren ſieht. So ließ er denn Hamlet ſagen:

Denn wer ertrüg die Geißel und den Hohn
Der Zeit, des Unterdrückers Unrecht, wer
Den bittern Hohn der Hoffart, wer die Qual
Verſchmähter Liebe, den Verzug des Rechts,
Amtsübermut, Verachtung, die das ſtille
Verdienſt vom Unwert duldet, könnt' er ſich
Mit einem Dolche bloß zur Ruhe bringen?

Es iſt einleuchtend, daß dies von unten nach oben und nic
umgekehrt gedacht iſt, und daß dieſe Worte im Munde eines Fürſt
unwahrſcheinlich, beinahe unmöglich ſind. Aber es ſind Stimmung
und Gedanken, denen Shakeſpeare vor kurzem im eigenen Nam
in dem ſechsundſechzigſten Sonette Luft gemacht hatte:

Den Tod mir wünſch' ich, wenn ich anſehn muß,
Wie das Verdienſt zum Bettler wird geboren
Und hohles Nichts zu Glück und Überfluß,
Und wie der treuſte Glaube wird verſchworen,
Und goldne Ehre ſchmückt manch ſchmachvoll Haupt,
Und jungfräuliche Tugend wird geſchändet,
Und wahre Hoheit ihres Lohns beraubt,
Und Kraft an lahmes Regiment verſchwendet,
Und Kunſt im Zungenbande roher Macht,
Und Wiſſenſchaft durch Schulunſinn entgeiſtert,
Und ſchlichte Wahrheit als Einfalt verlacht,
Und wie vom Böſen Gutes wird gemeiſtert. —

Die lichte Lebensanſchauung ſeiner Jugend war geſprengt;
erkannte die Stärke der Bosheit, die Macht der Dummheit,
die Unwürdigkeit erhöht, wahres Verdienſt zurückgeſetzt. Das
ſein wandte ihm ſeine Kehrſeite zu. Welche Erfahrungen hatte
nicht gemacht! Wie oft hätte er im verlaufenen Jahre nicht
Hamlet ausrufen mögen: „Schwachheit, dein Nam' iſt Weib!“
wie oft hatte er die Wahrheit der Worte gefühlt: „Laßt ſie n
in die Sonne gehen! Fruchtbarkeit iſt ein Segen, aber nicht
dieſe Weiſe.“ Ja, ſoweit war es mit ihm gekommen, daß er, „
Ganzen überdrüſſig,“ es ſchrecklich fand, daß ein ſolches Leben
Geſchlecht zu Geſchlecht fortgeſetzt und immer neue Generatio
von elenden Menſchen geboren werden ſollten: „Geh in ein Klo
Warum willſt du Mutter von Sündern werden?“

Der Schimmer von Hofleben, den er gesehen, die Verbindungen mit dem Hofe, die er gehabt hatte, die Mitteilungen über Höflinge, die in London im Umlaufe waren, hatten ihm die Wahrheit des Verses gezeigt:

> Cog, lie, flatter and face
> Four ways in Court to win men grace.

Bei Hofe blühten die reinen Verbrechernaturen wie Leicester nd Claudius.

Was tat man sonst bei Hofe als den Mächtigen schmeicheln, as gedieh sonst als wortreiche Moral, gegenseitiges Spionieren, ekünstelter Witz, wirkliche Doppelzüngigkeit, beständige Haltungs-osigkeit, ewige Heuchelei? Was waren diese Mächtigen mehr als chmeichler und Augendiener, was taten sie mehr als den Mantel ach dem Winde hängen! Und Polonius und Osrick, Rosenkranz nd Güldenstern formten sich in seiner Phantasie. Den Rücken ümmen, eine zierliche Sprache führen, das verstanden sie, Mit-lieder waren sie von der großen Jabrüderschaft. Aber einfach hrliche Leute? „Ehrlich sein heißt, wie es in dieser Welt hergeht, n auserlesener unter Zehntausenden sein."

Aber der dänische Hof war ja nur ein Bild des ganzen)änemark — dieses Dänemark, in dem etwas faul war, und as Hamlet ein Gefängnis nennt. „Dann ist die Welt auch ein efängnis", sagt Rosenkranz. Und Hamlet weicht nicht vor der onsequenz zurück: „Ein tüchtiges Gefängnis, worin es viele Ver-läge, Löcher und Kerker gibt, von denen Dänemark eins der limmsten ist." Die vornehme Welt in Hamlet ist ein Bild n der Welt im allgemeinen.

Wenn aber die Welt so ist, wenn die reine und fürstliche atur in der Welt so gestellt, so umringt ist, dann entstehen not-ndigerweise die großen unbeantwortbaren Fragen: Wie? und arum? Die Frage über das Verhältnis zwischen den Guten und n Bösen hier auf Erden mit ihrem ungelösten Rätsel führt zu r Frage über die Lenkung der Welt, über eine waltende Gerechtig-t, über das Verhältnis zwischen der Welt und einem Gotte. d der Gedanke — Hamlets wie Shakespeares — pocht an die schlossene Pforte des Mysteriums.

XIV.

Wenn nun auch in Hamlet wie in keinem früheren Drama Shakeſpeares in direkter Form mancherlei ausgeſprochen iſt, was dem innerſten Seelenleben des Dichters entſprießt, ſo hat er es doch ſehr wohl verſtanden, der Geſtalt des Helden ſelbſtändiges Leben mitzuteilen. Aus ſeinem Eigenen gab er ihm die unergründliche Tiefe mit; im übrigen behielt er die Situation und die Verhältniſſe bei, die er aus ſeinen Quellen übernommen hatte. Es läßt ſich nun nicht leugnen, daß er dabei auf Schwierigkeiten ſtieß, die er keineswegs völlig zu überwinden vermocht hat. Die alte Fabel mit ihren rohen Konturen, ihrer mittelalterlichen Auffaſſung, ihren heidniſchen und ſpäter hinzugekommenen dogmatiſch katholiſchen Elementen, ihrem Beſtehen auf der Blutrache als dem ſelbſtverſtändlichen Recht, ja der ſelbſtverſtändlichen Pflicht des einzelnen, ſtimmte an und für ſich nicht ſonderlich überein mit dem reichen Gedanken-, Traum- und Gefühlsleben, womit Shakeſpeare den Helden dieſer Fabel ausgeſtattet hat. Es entſtand eine gewiſſe Spaltung zwiſchen der Hauptperſon und den Verhältniſſen. Ein Fürſt, der Shakeſpeare an Scharfſinn ebenbürtig iſt, ſieht einen Geiſt und ſpricht mit ihm. Ein Renaiſſanceprinz, der einen ausländiſchen Univerſitätskurſus durchgemacht und Neigung zu philoſophiſchen Grübeleien hat, ein junger Mann, der Verſe ſchreibt, der Muſik treibt und die Kunſt des Vortrags, Fleuretfechten und Dramaturgie verſteht, ja der als Dramaturg ein Meiſter iſt, beſchäftigt ſich gleichzeitig mit dem Gedanken, perſönlich Blutrache zu nehmen. Er weiß und ſpricht es aus, daß niemand vom Jenſeits zurückkehrt, und hat doch ſelbſt mit einem Geiſt geſprochen. Ab und zu tut ſich im Drama eine Kluft auf zwiſchen der Schale der Handlung und ihrem Kern.

Doch mit ſeinem genialen Blick verſtand Shakeſpeare gerade aus dieſer Spaltung Vorteil und Nutzen zu ziehen. Sein Hamlet glaubt an das Geſpenſt und — zweifelt. Er erhält die Aufforderung, die Rachetat zu vollführen und — zögert. Ein großer Teil von der tiefen Originalität der Geſtalt wie des Dramas ergab ſich beinahe von ſelbſt aus dieſer Spaltung zwiſchen dem mittelalterlichen Charakter der Fabel und dem Renaiſſancenaturell

des Helden, welches so tief und vielseitig ist, daß es ein halbwegs modernes Gepräge trägt.

Wie die Hamletgestalt sich schließlich in Shakespeares Phantasie ausformt und in seinem Drama lebt, ist sie eine der nicht sehr zahlreichen Gestalten in Kunst und Poesie, die wie der gleichzeitig von Cervantes angelegte Don Quijote und der etwa zweihundert Jahre später von Goethe geschaffene Faust einer Generation nach der anderen Aufgaben zu lösen und Rätsel zu deuten gibt. Ja, vergleicht man die beiden unsterblichen Figuren, Hamlet (1604) und Don Quijote (1605), so ist Hamlet sogar unzweifelhaft der geheimnisvollere und interessantere von beiden. Don Quijote steht mit der Vorzeit im Bunde; er ist der naive Rittergeist, der sein Zeitalter überlebt hat und in einer verständigen, prosaischen Zeit überall mit seiner Begeisterung Anstoß erregt und zum Gelächter wird; er trägt das sichere, leicht greifbare Profil der Karikatur. Hamlet steht mit der Zukunft, mit der modernen Zeit im Bunde; er ist der grübelnde, überlegene Geist und steht mit seinen hohen, strengen Idealen in verderbten und wertlosen Umgebungen einsam da, er muß sein Inneres verbergen und gibt überall Ärgernis; er hat das unergründliche Wesen und die stets wechselnde Physiognomie der Genialität. Goethes berühmte Erklärung von Hamlet im Wilhelm Meister (viertes Buch, Kapitel XIII) läuft darauf hinaus, daß hier eine große Tat einer Seele, die ihr nicht gewachsen ist, auferlegt sei. „Hier wird ein Eichbaum in ein köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen; die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird vernichtet. Ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht, geht unter einer Last zugrunde, die es weder tragen noch abwerfen kann."

Die Erklärung ist geistvoll, tiefsinnig, aber nicht völlig richtig. Man hört den Geist der Humanitätsperiode hindurch, man sieht, wie er eine Gestalt aus der Renaissancezeit nach seinem Bilde umformt. Hamlet ist nicht so ohne weiteres „schön, rein, edel, höchst moralisch" — er, der zu Ophelia die schneidend wahren, unvergeßlichen Worte sagt: „Ich bin selbst leidlich tugendhaft, und gleichwohl habe ich mir solche Dinge vorzuwerfen, daß es besser wäre, meine Mutter hätte mich nicht geboren." Eine solche Wendung setzt Goethes Adjektiva etwas unschmackhaft erscheinen. Allerdings

schreibt Hamlet sich nach diesen Worten schlechte Eigenschaften zu, die er gar nicht hat; aber die Äußerung in ihrer Allgemeinheit entspricht sicherlich seiner Meinung, und alle besseren Menschen werden sich so beurteilen. Hamlet ist kein Tugendheld. Er ist nicht nur rein, edel, moralisch ꝛc., sondern ist oder wird zugleich auch wild, bitter, hart, bald zärtlich, bald obscön, exaltiert bis an die Grenze des Irrsinns, gleichgültig, grausam. Freilich ist er zu schwach für seine Aufgabe, oder richtiger, seine Aufgabe paßt nicht für ihn; aber er ist im allgemeinen keineswegs ohne sinnliche Stärke noch ohne Tatkraft. Er ist ja nicht ein Kind der Humanitätszeit mit ihrer Reinheit und Moral, sondern der Renaissance mit ihren überströmenden Kräften, ihrer sprudelnden Lebensfülle und ihrem tapferen dem Tode in die Augen Sehen.

Shakespeare hat sich von Anfang an Hamlet als Jüngling gedacht. In der ersten Quartausgabe ist er ganz jung, ungefähr neunzehn Jahre alt. Mit diesem Alter stimmt es überein, daß er in Wittenberg studiert; junge Leute begannen und beschlossen sogar zu jener Zeit ihre Universitätsstudien weit früher als heutzutage. Mit diesem Alter stimmt es überein, daß seine Mutter ihn: boy (How now, boy III, 4) anredet, was in der folgenden Ausgabe gestrichen ist, demnächst, daß seinem Namen stets das Wort young beigefügt ist, und zwar nicht allein, um ihn im Gegensatze zu seinem Vater zu bezeichnen; ferner, daß der König hier (nicht in der Ausgabe von 1604), ihn stets „Sohn Hamlet" anredet; endlich, daß die Mutter noch jung genug ist, um eine von fürchterlichen Folgen begleitete erotische Leidenschaft hervorrufen zu können, oder doch daß Claudius sich den Anschein geben kann, als habe sie eine solche bei ihm wachgerufen. Der Satz, in dem Hamlet der Mutter vorhält, das Blut rinne in ihrem Alter zu träge und kalt, als daß er es Liebe nennen könne, was sie zu ihrem Schwager hingezogen habe, findet sich nicht in der Ausgabe von 1603. Doch der ausschlaggebende Beweis, daß Shakespeare Hamlet anfangs viel jünger (genau elf Jahre jünger) aufgefaßt hat als später, liegt in der Kirchhofsszene (V, 1) vor. Hier sagt der erste Totengräber von dem Clown Yorick, sein Schädel habe ein Dutzend Jahre in der Erde gelegen; in der Ausgabe von 1604 sind dreiundzwanzig Jahre daraus geworden, und gleichzeitig wird es ausdrücklich hervorgehoben, daß Hamlet, der ihn als Kind gekannt habe, nun dreißig Jahre

ſei. Der Totengräber erzählt nämlich zuerſt, daß er gerade dem Tage, da Prinz Hamlet geboren worden, ſein Amt angem habe, und ſpäter ſagt er: „Seit dreißig Jahren bin ich hier engräber.“ Hiermit ſtimmt es überein, daß der König im auſpiel gerade dreißig Jahre als die Zeit angibt, die ſeit ſeiner hzeit mit der Königin vergangen ſei, und Ophelias Worte (III, 1), ſehe in Hamlet das unvergleichliche Bild aufgeblühter d. h. reifer end (blown youth).

Die Bewegung in Shakeſpeares Gemüt iſt augenſcheinlich ende geweſen: Von Anfang an hat er die Sachlage ſo aufge-, daß Hamlet dem Gegenſtande des Dramas entſprechend Jüng- ſein müſſe. So war der ungeheure Eindruck am beſten beſlich, den das ſchnelle Vergeſſen des Vaters ſeitens der Mutter hre eilige Hochzeit auf ſein Gemüt machte. Er hatte im ſtillen tenberg fern von der Welt in dem Glauben gelebt, das Daſein ſo harmoniſch, wie es ſich einem jungen Prinzen zeige. Er ete ſich ein, daß die Ideale hier auf Erden hoch gehalten würden, geiſtiger Adel und feine Gefühle die Welt beherrſchten, daß im atsleben Gerechtigkeit, im Privatleben Treu und Glaube walteten. bewunderte ſeinen großen Vater, ehrte ſeine ſchöne Mutter, e leidenſchaftlich die anmutige Ophelia, hatte eine hohe Meinnng den Menſchen, beſonders von den Frauen. In dem Augene, da er ſeinen Vater verliert und ſeine Gedanken über die tter ändern muß, ſtürzt ſeine ganze, lichte Lebensanſchauung mmen. Hat die Mutter den Vater vergeſſen und jenen Mann aten können, welchen Wert hat dann die Frau! Und was iſt n das Leben wert! Deshalb, noch ehe er von der Erſcheinung Geiſtes etwas erfahren, geſchweige denn dieſen geſehen und ge- hat, die reine Verzweiflung in ſeinem Monologe:

> O daß dies feſte, nur zu feſte Fleiſch
> Wie Schnee mir ſchmölze, mir wie Tau zerginge!
> O daß der Ew'ge ſein Gebot nicht hätte
> Gerichtet wider Selbſtmord! . . .

Daher auch ſeine naive Verwunderung, daß man liebenswürdig eln und doch ein Schurke ſein könne. Die Begebenheit wird ihm zu r vorbildlichen Begebenheit, zu einer Probe deſſen, wie die Welt iſt. er die Worte zu Roſenkranz und Güldenſtern: „Ich habe ſeit em, ich weiß nicht wodurch, alle meine Munterkeit eingebüßt.“

Daher die Worte: „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! An Form ein Gott! Die Zierde der Welt!“ Diese Worte drücken seine frühere helle Lebensanschauung aus. Jetzt ist sie eingebüßt, und jetzt ist ihm die Welt nichts anderes als „ein fauler, verpesteter Hauf von Dünsten.“ Und der Mensch! Was kann „diese Quintessenz des Staubes“ für ihn sein! Er findet weder Freude am Manne noch am Weibe.

Seine Selbstmordgedanken haben diese Quelle. Je bedeutender ein junger Mann ist, desto stärker ist bei seinem Eintreten ins Leben sein Verlangen, in Menschen und Verhältnissen seine Ideale verwirklicht zu sehen. Nun erkennt Hamlet plötzlich, daß das Dasein ganz anders ist, und er denkt daran zu sterben, da er es nicht umformen kann.

Äußerst schwer fällt es ihm, zu glauben, daß die Welt so schlecht sei. Daher sucht er stets nach neuen Beweisen, daher läßt er unter anderem das Schauspiel aufführen. Sein Jubel, sobald er eine Schlechtigkeit demaskiert, ist nur die reine Freude der Erkenntnis mit tiefer Traurigkeit als Hintergrund, die formelle Freude darüber, daß er nun endlich begreift, wie erbärmlich die Welt sei. Seine Ahnung bestätigt sich; es stimmt. Es liegt kein herzenskalter Pessimismus darin. Hamlets Feuer erlischt nie, seine Wunde schließt sich nicht. Das vergiftete Schwert des Laertes trifft eine noch blutende Seele.*)

Alles dies, was sich allerdings sehr wohl bei einem dreißigjährigen Manne denken läßt, ist natürlicher, von vorn herein ein leuchtender bei einem neunzehnjährigen. Aber je länger Shakespeare an seinem Drama arbeitete, je mehr er der Neigung folgte, in Hamlets Gemüt wie in eine Schatzkammer seine eigene Lebensweisheit, die Summe seiner eigenen Erfahrungen und Äußerungen seines eigenen scharfen, männlichen Witzes niederzulegen, um so tiefer sah er ein, daß das Jünglingsalter ein zu enger Rahmen um diesen geistigen Inhalt sei, und er verlieh Hamlet das erwachende Mannesalter.**)

*) Man vergleiche Hermann Türck: Das psychologische Problem in der Hamlettragödie 1890.

**) Man vergleiche F. Sullivan: On Hamlet's Age. New Shakespere Society's Transactions 1880—1886.

ets Glaube an die Menſchen und ſein Vertrauen auf ſie
gt, ſchon ehe der Geiſt ſich ihm offenbart. Von dem
e an, da der Geiſt des Vaters ihm ein noch weit ent-
Verſtändnis der ihn umgebenden Verhältniſſe eröffnet
ine ganze Seele in Aufruhr.
r der Abſchied, der ſtumme Abſchied von Ophelia, die er
das Götterbild ſeiner Seele genannt hatte. Sein Frauen-
ernichtet. Sie gehört nun mit zu jenen „Werkeltags-
gen", die er im Gefühle ſeines großen Berufes auf der
es Lebens auslöſchen will. Neben ſeinem Vorhaben hat
Platz mehr in ſeiner Seele, paſſiv und dem Vater ge-
vie ſie iſt. Sich ihr anvertrauen kann er nicht; ſie hat
lufgabe, ſeine Geliebte zu ſein, ſo wenig gewachſen gezeigt,
eine Briefe und Beſuche abgewieſen hat. Ja, ſie über-
n Vater ſeinen letzten Brief, damit dieſer ihn bei Hofe
vorleſe. Schließlich läßt ſie ſich dazu gebrauchen, ihn
ſchaften. Er traut keinem Weibe mehr und kann keinem

eabſichtigt, ſich gleich zur Tat aufzuraffen, aber allzu viele
ſtürmen auf ihn ein, Grübeleien über die entſetzlichen
gen des Geiſtes und über die Welt, in der ſolches ge-
nn; dann Zweifel, ob der Geiſt wirklich der Vater war,
s vielleicht ein irreführender, ſchadenfroher Geiſt geweſen;
veifel an ſich ſelbſt, ob er geeignet ſei, das Zertrümmerte
ſzurichten und zu ordnen, ob er fähig ſei, ſeines Rächer-
eramtes zu walten. Der Zweifel über die Zuverläſſigkeit
s führt zur Aufführung des Schauſpiels im Schauſpiel,
er Beweis für die Schuld des Königs erbracht wird. Das
er eigenen Unfähigkeit zur Löſung der Aufgabe bewirkt
hub der Tat.
er an und für ſich nicht ohne Tatkraft iſt, offenbart der
erlauf des Stückes zur Genüge. Ohne Bedenken ſtößt er
her hinter der Tapete nieder; ohne Wanken und ohne
ndet er Roſenkranz und Güldenſtern in den ſicheren Tod;
ein feindliches Schiff, und, unentwegt ſein Ziel im Auge
rächt er ſich am Könige, ehe er ſtirbt. Dies ſchließt
ht aus, daß er in ſeinem Innern mächtige Hemm-
iberwinden hat, ehe er zur entſcheidenden Tat ſchreitet.

Seine Reflexion ist ihm im Wege, die fahle, kränkliche Überlegung, wovon er in seinem Monologe spricht.

Im Volksbewußtsein ist er so zu dem großen Typus eines Zauberers und Träumers geworden, und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein haben Hunderte von einzelnen Persönlichkeiten und ganze Völkerschaften sich im Spiegel dieser Figur betrachtet.

Man muß nun nicht vergessen, daß diese dramatisch sonderbare Erscheinung eines Helden, der nicht handelt, bis zu einem gewissen Grade von der Technik des Dramas bedingt war. Wenn Hamlet gleich, nachdem er die Mitteilung des Geistes erhalten hatte, den König tot schlüge, so wäre das Stück in einem einzigen Aufzuge zu Ende. Es war daher durchaus nötig, Verzögerungen eintreten zu lassen.

Aber man hat Shakespeare mißverstanden, wenn man in Hamlet einen ganz modernen Reflexionskranken ohne Tatkraft gesehen hat. Es ist geradezu eine Ironie des Schicksals, daß er eine Art Sinnbild von nachdenkender Schlaffheit geworden ist, er, der Pulver in allen Nerven und allen Sprengstoff des Genies in seiner Natur hat.

Shakespeare hat unstreitig, unzweifelhaft sein Wesen verdeutlichen wollen, indem er junge Tatkraft, die ohne Bedenken ihr Ziel verfolgt, als Gegensatz zu ihm aufstellte.

Als Hamlet sich nach England senden läßt, erscheint der junge norwegische Prinz Fortinbras mit seinem Kriegsvolk, bereit, sein Leben aufs Spiel zu setzen für ein Fleckchen Land, das nicht fünf Dukaten an Pacht wert ist. Und Hamlet sagt (IV, 4):

> Wie jeder Anlaß zeuget wider mich
> Und meine träge Rache spornt . . .
> . . . . . ich weiß nicht,
> Weswegen ich noch lebe, um zu sagen:
> Dies muß geschehn!

Und er verzweifelt über den Vergleich mit Fortinbras, dem zarten Königssohn, der an der Spitze einer Schar von Reisigen einer Eierschale wegen alles aufs Spiel setzt:

> Wahrlich, groß sein,
> Heißt: nur für einen großen Gegenstand
> Sich regen; doch in Fällen, wo die Ehre
> Steht auf dem Spiele, selbst um einen Strohhalm
> Den Kampf noch groß zu finden . . .

Für Hamlet handelt es sich indessen um weit mehr als um ie Ehre", einen Begriff, der einer tief unter der seinen liegenden häre angehört. Es ist natürlich, daß Hamlet sich Fortinbras enüber, der mit Trommeln und klingendem Spiel an der Spitze ier Krieger auszieht, nicht wenig beschämt fühlt — er, der weder en Plan entworfen noch durchgeführt hat. Er leidet unter seiner fähigkeit zu handeln, nachdem er sich durch das Schauspiel der huld des Königs vergewissert, gleichzeitig aber auch dem König ie Gesinnung zu erkennen gegeben hat. Doch jene Unfähigkeit ht nur darauf, daß der lähmende Eindruck dessen, was das en ist, und alle die durch diesen Eindruck erzeugten Grübeleien, ie Kräfte so stark in Anspruch nehmen, daß das Rächeramt selbst seinem Bewußtsein zurücktritt. Alles, was in ihm ist, Pflichten en den Vater, Pflichten gegen die Mutter, Ehrfurcht, Entsetzen r die Missetat, Haß, Mitleid, die Angst vor der Tat und vor der terlassung der Tat, das alles liegt in seinem Inneren mitein= ier in Streit. Er fühlt, selbst wenn er es nicht ausdrücklich t, wie wenig durch die Vernichtung des einzelnen, schädlichen tes zu gewinnen ist. Er selbst ist ja so viel mehr geworden er anfangs war: der zur Ausübung einer Vendetta erkorene ngling. Er ist der große Dulder geworden, der höhnt und hämt, schilt und sich quält. Er ist der Aufschrei der über sich ist entsetzten Menschheit geworden.

Hier in Hamlet liegt „der Sinn des Ganzen" nicht an der erfläche. Deutlichkeit ist nicht das Ideal gewesen, das Shake= ire bei der Ausarbeitung dieses Trauerspiels wie früher bei chard III. vorgeschwebt hat. Hier gibt es Rätsel und Selbstwider= üche zur Genüge; aber das Anziehende des Stückes beruht zu em nicht geringen Teil eben auf dieser seiner Dunkelheit.

Wir alle kennen jene Art wohlgeschriebener Bücher, deren rm untadelhaft, deren Idee klar ist, deren Persönlichkeiten in eren Umrissen dastehen. Man liest sie mit Vergnügen. Hat n sie aber gelesen, so ist man mit ihnen fertig. Es steht nichts schen den Zeilen; es öffnet sich kein Abgrund zwischen den elnen Abschnitten; nirgends herrscht in ihnen geheimnisvolles bdunkel, nirgends Schatten, in dem man träumen kann. Und gibt andere Bücher, deren Grundgedanke vieldeutig ist, und die sich streiten läßt, deren Bedeutung aber weniger in dem

liegt, was sie direkt ausdrücken, als vielmehr in dem, was sie ahnen und erraten lassen und über das sie zu eigenem Nachdenken anregen. Sie haben die ganz eigentümliche Kraft, Gedanken und Gefühle in Bewegung zu setzen, und zwar weit mehr, vielleicht sogar ganz andere, als die ursprünglich darin enthaltenen. Ein solches Buch ist Hamlet. Hamlet besitzt als Seelengeschichte nicht die Klarheit der klassischen Kunst; der Held ist eine Seele, der alle die Undurchsichtigkeit und Fülle wirklicher Seelen innewohnt, aber ein Geschlecht nach dem anderen hat an der Geschichte mitgedichtet und die Summe seiner Erfahrungen darin niedergelegt.

Das Leben ist für Hamlet nur zur Hälfte Wirklichkeit, halb ist es Traum. Hie und da ist er wie ein Nachtwandler, wenn er auch oft wachsam ist wie ein Kundschafter. Er hat eine Geistesgegenwart, die ihm immer die treffendste Antwort eingibt, und doch ist er gleichzeitig so geistesabwesend, daß er den gefaßten Vorsatz fahren läßt, um einen Gedankengang oder ein Traumlabyrinth zu verfolgen. Er erschreckt, amüsiert, fesselt, verwirrt, beunruhigt. Wenig dichterische Gestalten haben wie er beunruhigt. Obgleich er unablässig redet, ist er von Natur einsam, ja, er ist die seelische Einsamkeit selbst, die sich nicht mitzuteilen vermag.

„Sein Name," hat Victor Hugo von ihm gesagt, „ist wie der Name eines Holzschnittes von Albrecht Dürer: Melancholia. Die Fledermaus schwebt über Hamlets Haupt; zu seinen Füßen sitzt die Wissenschaft mit Globus und Kompaß, die Liebe mit dem Stundenglase, und hinter ihm am Horizonte steht eine ungeheuere Sonne, die den Himmel über ihm noch dunkeler macht." Und auf der anderen Seite ist sein Wesen Orkan, das heißt Zorn und Entrüstung, ein Hohn, der die Welt rein fegt.

In ihm ist ebensoviel Entrüstung wie Schwermut, ja seine Schwermut ist eine Folge seiner Entrüstung. Leidende und denkende Menschen haben einen Bruder in ihm gefunden. Daher die außerordentliche Volkstümlichkeit der Gestalt, so wenig allgemeinfaßlich sie auch ist.

Zuschauer und Leser fühlen mit Hamlet und verstehen ihn, denn wenn wir erwachsen ins Leben hinaustreten, entdecken alle Besseren unter uns, daß dieses nicht so ist, wie wir es uns gedacht hatten — sondern tausendfach fürchterlicher: Etwas ist faul im

Staate Dänemark. Dänemark ist ein Kerker, die Welt ist voll von erartigen Gefängnissen. Der Geist sagt uns: Es sind fürchterliche Dinge geschehen, täglich geschehen fürchterliche Dinge. Schaffe du em Unrecht Abhilfe; bringe alles auf den rechten Platz. Die Welt t aus den Fugen; bringe du sie wieder ins Geleise. — Aber unsere rme sinken. Das Unrecht ist uns zu klug und zu stark.

In Hamlet, dem ersten philosophischen Drama der neueren eit, tritt zum ersten Male der typische moderne Mensch hervor it dem tief empfundenen Streit zwischen dem Ideal und der Um= ebung, mit der tiefgefühlten Kluft zwischen den Kräften und der ufgabe, mit der ganzen inneren Mannigfaltigkeit des Wesens, mit Witz ohne Lustigkeit, mit Härte und Zartgefühl, mit stetem Auf= hieben und rasender Ungeduld.

XV.

Werfen wir einen Blick auf Hamlet als dramatisches Werk nd vergegenwärtigen wir uns, um den vollen Eindruck von Shake= eares Größe zu erhalten, zuerst das rein Theatralische, die sinnlich schauliche Seite, das, was als ausschließlich pantomimisch im edächtnis haften bleibt:*)

Die Nachtwache auf der Terrasse von Kronborg und das scheinen des Geistes vor den dort befindlichen Soldaten und uptlingen. Ferner unter den prachtvoll gekleideten Hofleuten in Trauer gekleidete Gestalt des Prinzen, die wie ein lebendes ld des Grames abseits steht, ein Äußeres, seelenvoll und geist= ll, aber mit einer Miene, als könnte er nie wieder froh werden. nn seine Begegnung mit dem Geiste des Vaters, dem er folgt; Schwur aufs Schwert unter öfterem Wechseln des Platzes. nn sein Benehmen, als er, um seine Exaltation zu verdecken, h wahnsinnig stellt. Dann das Schauspiel im Schauspiele; der egenstoß durch die Tapete; die liebliche Ophelia mit Blumen d Stroh im Haar. Hamlet mit Yoricks Schädel in der Hand. er Kampf mit Laertes im Grabe der Ophelia, dieser barocke, er so sinnbildliche Auftritt. Wie das vom Giftmord handelnde Schauspiel der damaligen Sitte gemäß durch eine Pantomime vor=

*) R. Werder: Vorlesungen über Hamlet. Seite 3.

bereitet wird, so ist dieser Kampf im Grabe die Pantomime zu dem Kampf auf Leben und Tod, der bald vor sich gehen soll, denn beide verschlingt gleich nachher das Grab, worin sie stehen. Dann folgt das Kampfspiel, bei dem die Königin an dem Gifte stirbt, das der König für Hamlet bereitet hat, und Laertes durch den Stoß mit dem für Hamlet bestimmten giftigen Schwerte — bis Hamlet schließlich mit dem letzten Aufflackern seiner Kraft den König fällt und dann selbst vergiftet zu Boden stürzt — eine vom Dichter veranstaltete allgemeine Niedermetzelung (havock) der Hauptgestalten des Dramas, ein vierfaches Castrum doloris, dessen Stimmung durch die Siegesfanfaren des jungen Fortinbras unterbrochen wird, die sich wieder in Wehmut auflösen. Das alles ist ebenso anschaulich wie groß und schön.

Und nun füge man in der Erinnerung dieser Gewalt des Sichtbaren in dem Drama die Stimmung des Stückes hinzu, seine fesselnde Macht, die auf der Teilnahme beruht, welche Shakespeare uns für die Hauptperson einzuflößen verstanden hat, den Eindruck von den Qualen der starken und warmen Seele, die sich in verdorbene und verfaulende Umgebungen versetzt sieht. Von Natur war er aufrichtig, enthusiastisch, voll von Vertrauen und Liebesdrang; die Falschheit der anderen zwingt ihn zur Falschheit; die Schlechtigkeit der anderen zwingt ihn zum Mißtrauen und Haß, und das an dem ermordeten Vater verübte Verbrechen schreit aus der Unterwelt zu ihm um Rache.

Seine Entrüstung über die Erbärmlichkeit ist herzzerreißend. Seine Verachtung der Jämmerlichkeit wirkt tief wohltuend.

Von Natur ist er Denker. Er denkt nicht allein, um eine Handlung einzuleiten und mit Überlegung vorzubereiten, sondern er denkt aus der Leidenschaft: zu verstehen. Den Schauspielern, die nur den Mörder entschleiern sollen, gibt er über die Ausübung ihrer Kunst treffende und tiefsinnige Ratschläge. Rosenkranz und Güldenstern, die ihn über die Ursache seiner Melancholie befragen, setzt er in tiefgehenden Wendungen auseinander, daß Lebensfreude für ihn eine Unmöglichkeit sei.

Nie macht er dem durch starke Eindrücke bei ihm erzeugten Gefühle in schlichten bündigen Worten Luft. Seine Repliken bewegen sich niemals in der geraden Linie, als dem nächsten Wege für den Ausdruck des Gedankens, sondern in geistreichen, weitläufigen

holten Gleichniſſen, in witzigen, der Sache anſcheinend fern-
genden Einfällen. Spöttiſche, rätſelhafte Wendungen verbergen,
as er empfindet. Zu ſolchen Wendungen iſt er gezwungen ſeine
uflucht zu nehmen, weil er ſo lebhaft fühlt, daß er, um ſeine
mütsbewegung nicht preiszugeben, d. h. um ſich nicht von ſeinem
hmerze überwältigen zu laſſen, dieſen hinter wild luſtigen Aus-
ſen verbergen muß. Daher ruft er, nachdem er die Geiſter-
cheinung geſehen hat: „He, heda Burſch! Komm Vogel, komm!“
ther ſagt er zum Geiſte: „Wohl geſprochen, alter Maulwurf!“
id daher ruft er, als der König ſich während des Schauſpiels
raten hat: „Heda, etwas Muſik, die großen Flöten!“ Sein
gierter Wahnſinn iſt gar nichts andres als eine gefliſſentliche
ertreibung dieſes Hanges.

Das ihm aufgebürdete Schreckensgeheimnis hat ſein Weſen
s dem Gleichgewicht gebracht. Der ſcheinbare Wahnſinn bietet
n die Möglichkeit, ſich Linderung zu verſchaffen, indem er das,
s ihm auszuſprechen peinlich iſt, in indirekter Form zum Aus-
ck gelangen läßt, während der Wahnſinn gleichzeitig die Auf-
rkſamkeit von der eigentlichen Urſache ſeiner tiefen Verſtimmung
enkt. Ganz verſtellt er ſich nicht, wenn er ſo wild ſpricht;
n der Aufruhr, den der Eindruck von dem Schrecken ſeines
ens in ihm angefacht hat, macht es ihm natürlich, ſich ſeiner
gebung gegenüber in ſonderbaren und kühnen Sarkasmen er-
en zu laſſen, und „es iſt Methode im Wahnſinn“; aber die
zum Rande des Irrſinns geſteigerte Erregung, worin die
ndlungsweiſe der andern ihn ſo häufig verſetzt, wird wieder
ch den Drang nach Sammlung abgelöſt, den er in den
amen Erwägungen, die ſeine Monologe ausmachen, zu be-
digen ſucht.

Wenn die Leidenſchaften in ihm erwachen, kann er ſie nur
ver beherrſchen. Es iſt eine nervöſe Überreizung, die ſich
ſt macht, wenn er Ophelia auffordert, ins Kloſter zu gehen,
d es geſchieht in einem Anfall von nervöſer Wut, daß er
olonius niederſticht. Doch gewöhnlich geht die Leidenſchaft ein.
n Verſtellung und Liſt gezwungen, wie er es iſt oder zu ſein
meint, wird er von Ungeduld verzehrt und höhnt und ſchilt ſich
eus aufs neue wegen ſeiner Untätigkeit, als wäre dieſe Phlegma
der Feigheit.

Schon das Mißtrauen, dieſes neue Element in ſeiner E
macht ihn vorſichtig; er kann nicht ſofort handeln, nicht ei
reden. „Im ganzen Dänemark lebt kein Schuft,“ beginnt
„ſo groß wie der König“ ſollte die Fortſetzung lauten; dann
greift ihn die Furcht, von den Kameraden verraten zu we
und er ſchließt: „der nicht ein Erzſchelm iſt.“

Von Natur iſt er ſo offen und warm, wie wir ihn
ſeinem Verkehr mit Horatio ſehen, er ſpricht kameradſcha
mit den Wachtpoſten auf der Terraſſe, er iſt zuerſt he
gegen alte Bekannte wie Roſenkranz und Güldenſtern, und g
die reiſende Schauſpielertruppe benimmt er ſich einfach, lie
würdig entgegenkommend ohne Herablaſſung. Plötzlich aber i
durch die qualvollſten Erlebniſſe und die bitterſten Erfahru
zur Verſchloſſenheit gezwungen worden; kaum hat er, um
gleich durchſchaut zu werden, ſeine Maske angelegt, ſo füh
ſich von Spähern umgeben; ſelbſt ſeine Freunde, ſogar
Geliebte ſtehen auf ſeiten der Gegner, und obgleich er
Leben für bedroht hält, meint er doch ſchweigen und warte
müſſen.

Seine Maske iſt oft genug nur von Flor — ſchon aus
ſicht auf die Zuſchauer, denen Shakeſpeare ja den Wahnſinn d
ſichtig erſcheinen laſſen mußte, wenn die irrſinnigen Reden ſie
langweilen ſollten.

Man erinnere ſich des ſo witzigen Dialoges zwiſchen Pol
und Hamlet (II, 2), der beginnt: „Was leſt ihr da, mein Prinz
„Worte, Worte, Worte!“ In Wirklichkeit liegt kein Schi
von Irrſinn in allen dieſen Anzüglichkeiten, bis Hamlet zu
letzt, ihre Wirkung zu verwiſchen mit dem Satze endigt: „
Ihr ſelbſt, Herr, würdet ſo alt werden, als ich bin, wenn
wie ein Krebs, rückwärts gehen könntet.“

Oder man nehme das lange Geſpräch (III, 1) zwiſchen H
und dem Paare Roſenkranz und Güldenſtern über die Flöte
er hat holen laſſen und auf der er ſie zu ſpielen bittet.
Ganze iſt eine Parabel, ſo einfach und treffend wie eine Pa
des Neuen Teſtaments. Und ſchließlich heißt es mit ſiegr
Logik in dichteriſcher Form:

Nun ſeht einmal, was für ein nichtswürdiges Ding Ihr aus
machen wollt! Ihr wollt auf mir ſpielen; Ihr wollt Euch den Anſchein g

ls ob Ihr die Griffe auf mir kenntet! Ihr wollt das Herz aus meinem
heimnis reißen; Ihr wollt mich von meiner tiefsten Note bis zum höchsten
one meines Umfangs prüfen: und da ist viel Musik, herrlicher Wohlklang
i diesem kleinen Instrumente: und doch könnt Ihr's nicht zum Sprechen
ingen. Wetter, dachtet Ihr, daß ich leichter als eine Flöte zu spielen sei.
nnt mich, welches Instrument Ihr wollt; Ihr könnt mich wohl verstimmen,
er auf mir spielen könnt Ihr nicht.

Bloß um sich einen Freipaß zu solchen überlegenen und itzigen Aussprüchen zu sichern, benutzt Hamlet die Wendung: Ich bin nur toll bei Nord-Nord-West; weht der Wind aus Süden, ı kann ich einen Reiher von einem Falken unterscheiden."

Den äußeren Schwierigkeiten haben sich innere Hemmnisse igesellt, die er nicht zu überwinden vermag. Er macht sich, wie ir gesehen haben, deshalb leidenschaftliche Vorwürfe. Aber diese elbstvorwürfe sprechen nicht Shakespeares Auffassung von Hamlet och sein Urteil über ihn aus. Sie schildern die Ungeduld seines Wesens, seine Sehnsucht nach Genugtuung, seinen Drang, die Gerechtigkeit siegen zu sehen; sie bezeichnen nicht seine Schuld.

Überhaupt ist die ganze alte Lehre von der tragischen Schuld nd Strafe, die davon ausgeht, daß der Tod am Schlusse der ragödie stets die Strafe für eine Schuld sei, nur veraltete cholastik, nur als Ästhetik verkleidete Theologie; es bezeichnet nen wissenschaftlichen Fortschritt, daß diese noch vor einem enschenalter als Ketzerei betrachtete Ansicht jetzt fast überall rchgedrungen ist, was noch nicht der Fall war, als der Ver- sser dieser Zeilen in seiner ersten Arbeit einen Protest einlegte gen diesen Einbruch der überlieferten Moral auf ein Gebiet, von m man ihr nur heimzuleuchten hat.

Es gibt Leute, welche die Frage über die mögliche Schuld amlets durch die Antwort abgeschnitten haben, daß seine an- nommene Tollheit wirkliche Tollheit sei. So z. B. Brinsley icholson in der Abhandlung Was Hamlet mad? (New Shp. oc. Transact, 1880—1886), die Hamlets krankhafte Melan- holie, seine unzusammenhängende und sonderbare Rede nach der Geistererscheinung, seinen Mangel an Verantwortlichkeitsgefühl, als er Polonius ermordet und Rosenkranz und Güldenstern in den Tod sendet, seine Angst davor, den König Claudius, während dieser betet, durch einen Mord in den Himmel zu befördern, seine Roheit Ophelia gegenüber, seinen ewigen Argwohn hervorhebt usw.

12*

In alle dem Symptome wirklicher Tollheit sehen zu wollen, ist jedoch nicht nur eine Plumpheit, sondern eine Verkennung dessen, was Shakespeare augenscheinlich gemeint hat. Zwar verstellt Hamlet sich nicht so planmäßig und kalt wie später Edgar in Lear, aber die Exaltation seines Wesens muß deshalb nicht mit Wahnsinn verwechselt werden. Er benutzt den Wahnsinn, steht nicht unter dessen Herrschaft.

Damit soll nicht gesagt sein, daß die Verstellung sich zweckdienlich erweist und ihm sein Rächeramt erleichtert; im Gegenteil, sie erschwert es ihm, indem der Wahnsinn ihn zu geistreichen Seitensprüngen und Streifzügen verführt. Sein Geheimnis sollte dadurch verschleiert werden, doch nach der Aufführung des Schauspiels ist dies Geheimnis dem König bekannt, und der verstellte Wahnsinn wird überflüssig, obgleich Hamlet ihn beibehält. Er versucht daher nun in Übereinstimmung mit der Aufforderung des Geistes das Schamgefühl der Mutter wachzurufen und sie vom König loszureißen. Als er jedoch Polonius erstochen hat, wo er seinen Stiefvater zu fällen hoffte, wird er bewacht und fortgesandt und muß also seine Rache noch länger aufschieben.

Während es in diesem Jahrhundert zahlreiche, besonders deutsche Kritiker gegeben hat, die (wie Kreyßig) über Hamlet als „geistreichen Schwächling" ihre Mißbilligung ausgesprochen haben, hat ein einzelner deutscher Forscher mit Leidenschaft Verwahrung dagegen eingelegt, daß Shakespeare überhaupt daran gedacht habe, Hamlet als reflexionskrank zu schildern, und hat — mit Begeisterung, mit heftigen Ausfällen gegen eine Menge seiner Landsleute, aber mit einer Auffassung des Stückes, die dessen Idee verringert und dessen Bedeutung vermindert — behauptet, daß die Hindernisse, gegen die Hamlet anzukämpfen habe, rein äußerlicher Natur seien. Ich denke an die Vorlesungen über Hamlet, die der alte Hegelianer Karl Werder von 1859 bis 1872 an der Universität zu Berlin gehalten hat.*) Der an und für sich nicht unvernünftige Gedankengang läßt sich folgendermaßen wiedergeben:

Was fordert man von Hamlet? Daß er, sobald der Geist ihm das Schicksal seines Vaters mitgeteilt hat, den König niederstoßen solle? Gut. Wie aber soll er nach dem Dolchstoße vor

*) Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeares Hamlet. 1875.

Hof und Volk seine Tat rechtfertigen und den Thron besteigen können? Er kann ja für die Wahrheit seiner Beschuldigung keinerlei Beweis beibringen. Ein Geist hat es ihm gesagt; das ist der ganze Beweis. Er ist ja keineswegs der geborene höchste Richter im Lande, den ein Gewalträuber des Thrones verlustig gemacht hat. Die Königin ist „Erbin dieses kriegerischen Staates"; Dänemark ist ein Wahlreich, und erst ganz am Schlusse spricht Hamlet davon, daß die Person des Königs sich zwischen seine Hoffnungen und die Wahl gestellt habe. Allen Personen im Stücke erscheint der herrschende Rechtszustand als der ganz normale. Und dann soll er diesen durch einen Dolchstoß sprengen! Werden die Dänen seiner Erzählung von der Geistererscheinung und dem Mord Glauben beimessen? Und wenn er, statt zum Dolche zu greifen, als öffentlicher Ankläger aufträte, kann es dann jemandem zweifelhaft erscheinen, daß dieser König und dieser Hof ihn schleunigst beseitigen würden? Denn wo ist an diesem Hofe die Umgebung des alten Hamlet zu finden? Wir sehen nichts von ihnen. Es ist als ob der alte Heldenkönig alle mit sich ins Grab genommen hätte. Wo sind seine Generäle und seine Räte geblieben? Sind sie vor ihm gestorben? Oder war er allein groß? Gewiß ist es, daß Hamlet nur Horatio zum Freunde hat und sonst nirgends bei Hofe eine Stütze findet.

Nein, bei den vorliegenden Verhältnissen kann die Wahrheit nur dadurch an den Tag kommen, daß der gekrönte Verbrecher sich selbst verrät. Deshalb bezweckt Hamlets vollkommen logischer, ja genialer Plan, den König dahin zu bringen. Es kommt ihm ja nicht darauf an, die Schuld nur rein materiell zu rächen, sondern darauf, in Dänemark das Recht wieder einzuführen und selbst Richter und Rächer in einer Person zu sein. Und das kann er nicht, wenn er ohne weiteres den König niedersticht.

Alles das ist scharfsinnig, teilweise richtig; nur ist es nicht das, wovon das Drama handelt. Wenn das Shakespeares Auffassung gewesen wäre, so hätte er Hamlet diese äußere Schwierigkeit andeuten oder aussprechen lassen. Das geschieht jedoch nicht; er läßt ihn vielmehr sich der Untätigkeit und Stumpfheit anklagen und offenbart dadurch aufs deutlichste, daß die Grundschwierigkeit eine innere ist, daß also die Tragödie sich in der Seele der Hauptperson abspielt.

Hamlet ſelbſt iſt relativ planlos, aber wie Goethe tiefſinnig hervorgehoben hat: das Stück entbehrt deshalb des Planes nicht. Und wo Hamlet am unſicherſten iſt, wo er ſeine Planloſigkeit beſchönigt, da ſpricht der Plan am deutlichſten und vernehmlichſten. Wo z. B. Hamlet den König in ſeinem Betſtuhl antrifft und ihn nicht töten will, weil er nicht durch Gebet geläutert, ſondern im Rauſche ſeiner Sünden ſchwelgend ſterben ſolle, da ſchimmert Shakeſpeares Gedankengang durch die Worte hindurch, die im Munde der Hauptperſon Ausflüchten gleichen. Shakeſpeare, nicht Hamlet, ſpart den König für ſeinen Tod auf, der ihn gerade dann ereilt, als er die Klinge des Laertes vergiftet, den Giftbecher gefüllt, aus Feigheit die Königin nicht davor gewarnt hat, dieſen zu leeren, und die Urſache geweſen iſt, daß Laertes wie Hamlet tödlich verwundet ſind. So erreicht denn Hamlet wirklich ſeinen ausgeſprochenen Zweck, indem er den König leben läßt.

XVI.

Shakeſpeare hat hier nichts Tiefſinnigeres geſchaffen als das Verhältnis des Prinzen zu Ophelia. Hamlet iſt das Genie als Liebhaber mit den großen Anſprüchen und dem wenig regelmäßigen Wandel des Genies. Er liebt nicht wie Romeo, nicht mit einer Liebe, die das Gemüt des jungen Mannes völlig überwältigt und erfüllt. Er hat ſich ſchon zu Lebzeiten ſeines Vaters zu Ophelia hingezogen gefühlt und ihr Briefe und Geſchenke geſandt; er hegt unendliche Zärtlichkeit für ſie; zu ſeiner Vertrauten war ſie nicht geſchaffen. „Ihr ganzes Weſen," heißt es bei Goethe, „ſchwebt in reifer, ſüßer Sinnlichkeit." Das iſt zu viel geſagt; nur die Lieder, die ſie in ihrem Wahnſinn ſingt, „in der Unſchuld des Wahnſinnes" bemerkt Goethe ſelbſt treffend, deuten auf eine Unterſtrömung von ſinnlicher Begierde oder ſinnlichen Erinnerungen; ihre Haltung dem Prinzen gegenüber iſt paſſend bis zur Strenge. Sie haben einander nahe geſtanden; das Stück ſagt nicht, wie nahe.

Es hat nämlich keine entſcheidende Bedeutung, daß Hamlet Ophelia gegenüber einen äußerſt freien Ton anſchlägt, nicht nur in der ergreifenden Szene, wo er ſie ins Kloſter jagt, ſondern

ch mehr in dem Gespräche während des Schauspiels, wo er passend dreist mit ihr scherzt, ehe er sie bittet, sein Haupt in ren Schoß legen zu dürfen, und wo eine seiner Repliken geradezu skön ist. Wir haben schon (S. 64) gesehen, daß dies keinen weis gegen die Unerfahrenheit Ophelias liefert. Helene in Ende t, alles gut ist die Keuschheit selbst, und die Sprache, die arolles ihr gegenüber führt, ist unglaublich, für uns unmöglich. ußerungen, wie Hamlet sie hier tut, konnten um das Jahr 1602 me zu verletzen von einem jungen Prinzen zu einer ehrbaren ofdame gesagt werden.

Während englische Shakespeareforscher als Ritter Ophelias tgetreten sind, haben mehrere deutsche (wie Tieck, von Friesen, lathe) keinen Zweifel daran gehegt, daß ihr Verhältnis zu amlet ein völlig intimes gewesen sei. Shakespeare hat das ab=chtlich unentschieden gelassen, und es ist nicht leicht einzusehen, eshalb seine Leser nicht dasselbe tun sollten.

Von dem Augenblicke an, da Hamlet sich als „ausgesandt it der Geißel gleich einem rächenden Engel" fühlt, zieht es ihn n Ophelia fort. Mit heftigem Schmerz nimmt er wortlos von r Abschied, faßt ihre Hand, schaut ihr so eifrig ins Gesicht, als ollte er's zeichnen — schüttelt dann ein wenig ihren Arm, bewegt n Kopf hin und her und seufzt tief.

Wenn er sich später hart, beinahe grausam gegen sie erweist, geschieht das, weil sie schwach war und ihn täuschte. Sie ist n weiches, folgsames Geschöpf ohne Widerstandskraft, eine Seele, e liebt, jedoch ohne die erotische Leidenschaft, die Selbständigkeit rleiht. Sie gleicht Desdemona in ihrem unklugen Benehmen genüber dem Geliebten, steht aber in der Entschlossenheit und lut der Liebe weit hinter dieser zurück. Sie hat von Hamlets trauer über die Handlungsweise der Mutter nichts verstanden. ie ist Zeuge seiner niedergeschlagenen Stimmung, ohne deren rund zu ahnen. Als er sich ihr nach der Geistererscheinung errissen und stumm nähert, ahnt sie nicht, daß ihm etwas Entsetzliches widerfahren ist, und trotz ihres Mitleids mit seinem krankhaften Zustande läßt sie sich gleich nachher dazu ge=brauchen, ihn auszuforschen, während ihr Vater und der König lauschen. Da bricht er in jene berühmten Worte aus: Seid Ihr tugendhaft? Seid Ihr schön? usw., deren geheimer Sinn ist:

Du bist wie meine Mutter! Auch du hättest handeln können wie sie!

Hamlet hat in seiner Aufregung nach der Ermordung des Polonius für sie keinen Gedanken; doch indirekt gibt Shakespeare uns zu verstehen, daß die Trauer um sie ihn nachher überrumpelt hat. Er weint über das, was er getan. Dann scheint er sie vergessen zu haben, und daher wirkt sein Zorn über die Klagen ihres Bruders, als sie zu Grabe getragen wird, und sein eigenes überreiztes Überbieten dieser Klagen so befremdend. Man hört durch seine Worte hindurch, daß sie das Labsal, wenn auch nicht der Trost, seines Lebens gewesen ist. Sie ihrerseits ist ihm sehr zugetan gewesen, hat ihn mit der sanftmütigsten Zärtlichkeit geliebt. Dann hat sie mit Schmerz gesehen, wie er seine Liebe als etwas Vergangenes behandelt („Ich liebte Euch einst"); mit tiefem Kummer ist sie Zeugin dessen gewesen, was sie als eine durch Wahnsinn erzeugte Verdüsterung seines hellen Geistes auffaßt („O welch ein edler Geist ward hier vernichtet!"); endlich raubt der durch Hamlets Hand herbeigeführte Tod des Vaters ihr selbst das Licht des Verstandes. Mit einem Schlage hat sie beide, den Vater und den Geliebten verloren. Sie nennt in ihrem Irrsinn Hamlets Namen nicht, macht über ihren Kummer, daß er es ist, der ihr den Vater ermordet hat, nicht einmal eine Andeutung. Das Vergessen dieses Fürchterlichsten lindert ihr Unglück; ihr hartes Geschick stürzte sie in Einsamkeit; der Wahnsinn bevölkert diese Einsamkeit und füllt sie mildernd aus.

Das Verhältnis Hamlets zu Ophelia enthält manches, das Goethe aufnahm und sich aneignete, als er das Verhältnis Fausts zu Gretchen dichtete. Hier wie dort wird die tragische Liebe des Genies zu einem kleinen seelenvollen Mädchen geschildert. Faust tötet unfreiwillig Gretchens Mutter wie Hamlet den Vater der Ophelia. Auch in Faust findet ein Zweikampf statt zwischen dem Helden und dem Bruder der Geliebten; auch hier wird der Bruder erstochen. Auch in Faust wird das junge Weib wahnsinnig über seinem Unglücke, ja Ophelia hat Goethe augenscheinlich vorgeschwebt, denn er läßt seinen Mephisto dem Gretchen ein Lied von einem jungen Mädchen vorsingen, das als Jungfrau bei dem Geliebten eintrat, aber nicht ebenso wieder hinausging, und dieses Lied ist geradezu eine Nachahmung, beinahe eine Übersetzung, von Ophel[illegible]

ied vom St. Valentinstag.*) Es liegt indeſſen eine zartere Poeſie ber Ophelias Wahnſinn als über dem Gretchens. Bei Gretchen rmehrt der Irrſinn den kraftvollen, tragiſchen Eindruck von dem ntergange des jungen Weibes; bei Ophelia beſänftigt er den chmerz der Irrſinnigen und des Zuſchauers.

Hamlet und Fauſt — das heißt der Genius der Renaiſſance und r Genius der modernen Zeit, jedoch ſo, daß Hamlet kraft der undervollen Gabe ſeines Dichters, ſich über ſein Zeitalter empor=heben, den ganzen Zeitraum zwiſchen ihm und uns umſpannt id eine Tragweite hat, die wir an der Schwelle des 20. Jahr=nderts noch nicht zu begrenzen vermögen.

Fauſt iſt wohl der höchſte dichteriſche Ausdruck der ſtrebenden, rſchenden, genießenden, ſchließlich ſich ſelbſt und die Erde be=rrſchenden Menſchheit der modernen Welt; er verwandelt ſich nter den Händen ſeines Dichters zu einem großen Sinnbild; aber llzuviele allegoriſche Züge verſchleiern uns in der letzten Hälfte ines Lebens ſein individuelles Menſchenweſen. Es war nicht hakeſpeares Sache, ein Weſen darzuſtellen, deſſen Streben wie is Fauſts auf Erfahrung, Wiſſen, Erkenntnis der Wahrheit im llgemeinen gerichtet war. Selbſt wo Shakeſpeare am höchſten reicht, ält er ſich der Erde näher.

---

*) Ofelia

To morrow is Saint Valentine's day
All in the morning bestime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine.
Then up he rose, and donn'd his clothes
And dupp'd the chamber-door;
Let in the maid, that out a maid
Never departed more.

Mephiſto

Was machſt du mir
Vor Liebchens Tür
Kathrinchen, hier
Bei frühem Tagesblicke?
Laß, laß es ſein!
Er läßt dich ein
Als Mädchen ein
Als Mädchen nicht zurücke.

Aber deshalb bist du, o Hamlet, uns sicherlich nicht weniger lieb und nicht weniger geschätzt und verstanden von dem jetzt lebenden Geschlechte. Wir lieben dich wie einen Bruder. Deine Schwermut ist die unserige, deine Entrüstung die unsere; dein überlegener Geist rächt uns an denen, die mit ihrem wüsten Lärm die Erde erfüllen und ihre Herren sind. Wir kennen deine tiefe Qual beim Triumphe der Heuchelei und des Unrechts, und ach! deine noch tiefere Qual, den Nerv, der Gedanken in siegreiche Taten umsetzt, in dir durchschnitten zu fühlen. Auch uns hat die Stimme großer Abgeschiedener aus der Unterwelt gemahnt. Auch wir haben gesehen, wie unsere Mutter den Purpurmantel der Macht dem über die Schultern legte, der „die Majestät des begrabenen Dänemark" ermordet hat. Auch uns haben Jugendfreunde verraten; auch gegen uns sind Klingen in Gift getaucht worden. Auch wir kennen die Kirchhofsstimmung, in der Ekel vor allem Irdischen und Wehmut über alles Irdische die Seele erfüllt. Auch uns hat der Hauch aus offenen Gräbern träumen machen mit einem Schädel in der Hand.

XVII.

Können jetzt lebende Menschen mit Hamlet fühlen, so ist es wahrlich kein Wunder, daß die Tragödie bei den Zeitgenossen stürmischen Beifall fand. Jeder wird verstehen, daß die damalige vornehme Jugend das Stück mit Entzücken sah; was aber Erstaunen erregt und von der Frische der Renaissance und ihrer reichen Gabe, die höchste Kultur zu erfassen, eine Vorstellung gibt, ist der Umstand, daß Hamlet in den niederen Schichten der Bevölkerung ebenso beliebt wurde wie in den höheren. Ein beachtenswerter Beweis für die Popularität Shakespeares und der Tragödie in den nächsten Jahren hat man seit 1849 in einigen Aufzeichnungen zu finden geglaubt, die Kapitän Keeling im September 1607 in das Journal des Schiffes Dragon niedergeschrieben hat, da er vor Sierra Leone ein anderes, auf dem Wege nach Indien befindliches englisches Fahrzeug Hector (Kapitän Hawkins) antraf und die, in den Narratives of Voyages towards the North-West 1496—1631 herausgegeben, für die Hackluytgesellschaft von Thomas Rundall zum ersten Male gedruckt wurden.

mir an Bord aufgeführt, was ich erlaube, um meine Leute von
nd verderblichem Spiel und vom Schlafe abzuhalten.

ings handschriftliches Journal befindet sich noch im Indischen
ent, aber die Blätter, auf denen dies stehen sollte, sind
in enthalten und haben lange gefehlt.
hätte gedacht, daß Hamlet drei Jahre nach seinem
englischen Matrosen so bekannt und lieb sein würde,
es auf ihren weiten Reisen zu eigenem Vergnügen in
Frist aufführen konnten! Könnte es einen stärkeren
ür durchgreifende, volkstümliche Beliebtheit geben? Leider
un die ganze Mitteilung darüber auf einer Fälschung zu

im Laufe der Zeit immer steigende Bedeutung Hamlets
seiner Bedeutung für die Zeitgenossen. Sehr vieles in
ie des 19. Jahrhunderts stammt von ihm ab. Goethe
in Wilhelm Meister ausgelegt und umgedichtet, und
ngedichtete Hamlet gemahnte an Faust. Die Kon=
Faust, Gretchen, Valentin erinnerte an die Gruppe:
Ophelia, Laertes. Als Faust auf englischen Boden ver=
urde, entstand Byrons Manfred als ein wahrer, wenn
ter Abkömmling des dänischen Prinzen. In Deutschland
hm das Byronsche Wesen eine neue und hamletartige
tiae) Form an in Heines bitterem und phantastischem Witz.

Das Geschlecht, dem Alfred de Musset in Frankreich ang
und das dieser in seinen Confessions d'un enfant du s
als nervös, zündbar wie Pulver, zeitig flügellahm, ohne Fe
seinen Tatendurst und ohne Tatkraft auf seinem historischen
geschildert hat, erinnert in vielen Zügen an Hamlet. U
vielleicht vorzüglichste Männergestalt, die Musset geschaffe
Lorenzaccio, wird zum französischen Hamlet, voll Verstellung
langsam, geistreich, weich gegen die Frauen, trotzdem er
harten Worten verwundet, mit dem krankhaften Verlange
Bedeutungslosigkeit seines schlechten Lebens durch eine Tat
helfen, dann zu spät, nutzlos, verzweifelt handelnd.

Hamlet, der vor Jahrhunderten das junge England g
war, und der für Musset eine Zeitlang das junge Frankreic
trat, wurde in den Vierzigern der Name, womit Deutschlan
Börnes prophetischen Worten sich selbst taufte. Hamlet ist D
land, sang Freiligrath.*)

Verwandte politische Verhältnisse bewirkten, daß die H
gestalt gleichzeitig, am stärksten jedoch nach ungefähr z
Jahren, in der russischen Literatur zur Herrschaft gelangt
man sie von Puschkins und Gogols Erzeugnissen bis zu
Gontscharows und Tolstojs verfolgen kann, während sie i
Produktion Turgenjews geradezu die Hauptstelle einnimmt.
fehlt hier das Rächeramt im Hamletsbewußtsein; hier liegt
Nachdruck auf dem Mißverhältnisse zwischen Überlegung und
kraft im allgemeinen.

Auch während der Entfaltung der polnischen Literatu
in diesem Jahrhundert ein Zeitpunkt, wo die Dichter N
verspürten zu sagen: Hamlet ist Polen. Tiefe Züge
Wesens finden sich um die Mitte des Jahrhunderts bei alle
nischen Dichtergeistern, bei Mickiewicz, bei Slowacki, bei Kra

*) Deutschland ist Hamlet! Ernst und stumm
In seinen Toren jede Nacht
Geht die begrabne Freiheit um
Und winkt den Männern auf der Wacht.
Da steht die Hohe, blank bewehrt,
Und sagt dem Zaudrer, der noch zweifelt:
„Sei mir ein Rächer, zieh dein Schwert!
Man hat mir Gift ins Ohr geträufelt."

ɹend auf befinden ſie ſich in ſeiner Lage. Ihre Welt iſt
Fugen, und ſoll durch ihren ſchwachen Arm wieder
: werden. Sie fühlen wie Hamlet alle das innere
nd die äußere Ohnmacht ihrer Jugend, hochgeboren,
ıd wie ſie ſind, die ſie umgebenden Zuſtände als einen
großen Greuel auffaſſend und ſowohl zur Träumerei
Handeln, ſowohl zum Grübeln wie zur Rückſichtsloſig-
ılagt. — Wie Hamlet haben auch ſie ihre Mutter, das
m ſie ihr Leben ſchulden, unter der Fauſt des gekrönten
und Mörders erniedrigt geſehen. Der Hof, zu dem
hmal Zutritt haben, erſchreckt ſie, wie der Hof des
den däniſchen Prinzen ſchreckt, wie der Hof in Kraſinskis
h u n g (eine ſymboliſche Darſtellung des Petersburger
ɔen jungen Helden des Gedichtes zurückſcheucht. Dieſe
nlinge Hamlets ſind wie er grauſam gegen ihre Ophelia,
ſie, wenn ſie am innigſten von ihr geliebt werden; wie
ſie ſich nach weit entfernten Ländern ſenden, und wenn
, verſtellen ſie ſich wie er und hüllen ihre Meinung in
'e und Allegorien. Von ihnen gilt, was Hamlet von
„Nimm dich in acht, denn es iſt etwas Gefährliches in
:igentümlich polniſch iſt es, daß nicht ihre Reflexion ſie
m Wege ſchwächt und hindert, ſondern ihre Poeſie:
Deutſche von dieſem Typus durch Reflexion, Franzoſen
ısſchweifungen, Ruſſen durch Trägheit, Selbſtironie und
ſgeben zugrunde gehen, werden die Polen durch ihre
ıgskraft irre geleitet und zu einem Leben neben dem wirk-
ben verführt.

Hamletcharakter bietet ja eine Mannigfaltigkeit von ver-
ı Seiten dar. Hamlet iſt Zweifler, iſt der durch Rück-
der Überlegung an Untätigkeit Gebannte, iſt der Gehirn-
der teils nervös handelt, teils aus Nervoſität nicht zu
vermag; er iſt endlich der Rächer, der ſich verſtellt, um
ier Rache ausüben zu können. Jede dieſer Seiten kommt
ɔolniſchen Dichtern zur Erſcheinung. Verſchiedene der von
ɜ geſchaffenen Geſtalten: Wallenrod, Guſtav, Konrad,
tragen Spuren von Hamlets Zügen. Guſtav ſpricht die
des philoſophiſchen Wahnſinns, Konrad ergeht ſich in
ɪiſchen Grübeleien, Wallenrod und Robak verſtellen oder

verkleiden sich im Dienste der Rache, und letzterer tötet wie H
den Vater seiner Geliebten. Eine weit größere Rolle spiel
Hamletwesen bei Slowacki. Sein Kordjan ist ein Hamle
seinem Rächerberufe folgt, ihm aber nicht gewachsen ist.
polnische Hang zur Phantasmagorie stellt sich zwischen ih
den Kaisermord. Und dem radikal angelegten Hamlettyp
Slowacki entspricht der konservativ angelegte Hamlet bei Kra
Der Held in Krasinskis gottlose Komödie hat mehr als
Zug mit dem Prinzen von Dänemark gemein. Er besitzt H
Empfindlichkeit und Einbildungskraft. Er ist ein Freund
Monologen und beschäftigt sich mit Schauspielen. Er hat ein ä
feinfühliges Gewissen, kann aber grausame Handlungen b
Für die ungereimte Eigenart seines Wesens wird er durc
Wahnsinn seiner Frau gestraft, ungefähr wie Hamlet für
vorgeblichen Wahnsinn durch den wirklichen Irrsinn O
getroffen wird. Aber dieser Hamlet wird von einem mehr mo
Zweifel verzehrt als jener Hamlet der Renaissance. Dieser z
ob der Geist, dessen Sache er verficht, mehr ist als ein Ph
Wenn Graf Heinrich sich in „das Kastell der heiligen Dre
keit" einschließt, ist er dessen nicht gewiß, daß die heilige Dreie
mehr als ein Phantom ist.

Mit anderen Worten: Ungefähr zweihundertfünfzig
nachdem Shakespeares Phantasie die Hamletgestalt erzeug
sehen wir sie in englischer und französischer Literatur so
und in der deutschen wie in zwei slavischen Sprachen als
Typus die Gemüter beherrschen, und noch jetzt, dreihundert
nach ihrer Erschaffung ist sie in allen Ländern schwermütig
denkenden Menschen ein Freund und Vertrauter. Das ist
und unvergleichlich. Mit einem so großen Blick hat Shak
in die Tiefe seines eigenen Wesens und dadurch in die Ti
Menschennatur hinabgeschaut, und so sicher und kühn hat
Gesehene in äußere Züge ausgeformt, daß Menschen aus d
schiedensten Ländern und von den verschiedensten Stämmen
hunderte hindurch ihr eigenes Wesen durch seine Hand wie
geformt empfunden und sich im Spiegel seiner Dichtung be
haben.

n unvermuteten Einblick in Shakeſpeares Auffaſſung ſeiner unſt als Dichter und Schauſpieler und in den Zuſtand Verhältniſſe ſeines Theaters um das Jahr 1602—1603 s Hamlet unter ſo vielem anderem.

man die Worte des Prinzen an die Schauſpieler auf= ſo wird es einem ganz klar, weshalb die Zeitgenoſſen s Süße, Honigartige in Shakeſpeares Kunſt hervor=

kann er derb, pathetiſch erſchütternd, alle Schranken über= rſcheinen; im Verhältnis zu den zeitgenöſſiſchen Künſtlern, nicht nur zu den Gewaltſamen und Bombaſtiſchen wie als Anfänger, ſondern zu allen, iſt er beherrſcht, ge= nmutig, ſchönheitsliebend wie Raffael ſelbſt. Hamlet ſagt chauſpielern:

ihr ſo keucht, wie viele unter euch Schauſpielern tun, dann möchte Zerſe ebenſogern von dem Ausrufer hören. Auch durchſägt die Luft mit euren Händen — ſo, ſondern behandelt alles gelinde! Denn em Strom, Sturm und — wie ich ſagen mag — dem Wirbelwinde haft müßt ihr euch eine Mäßigung aneignen, welche ihr Geſchmeidig= O es verletzt mich in der Seele, zu ſehen, wie ſo ein handfeſter, Burſch eine Leidenſchaft in Fetzen, in wahre Lappen zerreißt, um der Gründlinge im Parterre platzen zu machen, die meiſtenteils res verſtehen, als verworrene, ſtumme Pantomimen und betäubenden könnte ſolch einen Kerl für ſein Bramarbaſieren prügeln laſſen, den Herodes überherodet. Ich bitte euch, vermeidet das!

Erſter Schauſpieler

Hoheit kann ſich darauf verlaſſen.

Hamlet

aber auch nicht zu zahm, ſondern laßt euer eigenes Urteil euer ! . . .

ſch müßte hier nun eine Warnung vor den Gefahren r Sanftheit folgen. Das iſt aber nicht der Fall. ſen lautet die Fortſetzung:

eure Gebärden dem Worte, das Wort den Gebärden an; aber wohl in acht, daß ihr nicht der Schlichtheit der Natur zu nahe nn alles Zuviel iſt dem Zwecke des Schauſpiels zuwider,

der eben jetzt und sonst war und ist: gleichsam der Natur einen Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, dem Laster sein eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit ihre Gestalt und ihr Konterfei zu zeigen. Wird das nun entweder übertrieben oder zu zahm vorgestellt, so kann es zwar den Ungebildeten zum Lachen bringen, aber dem Einsichtsvollen muß es zuwider sein; der Tadel aber eines solchen muß in eurer Schätzung ein ganzes Schauspielhaus voll anderen überwiegen. O es gibt Schauspieler, welche ich spielen sah und von andern preisen hörte, und zwar höchlich, die, milde gesagt, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, sondern so stolzierten und bellten, daß ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur habe Menschen gemacht, und sie seien ihm mißraten; so abscheulich ahmten sie die Menschheit nach.

Erster Schauspieler

Ich hoffe, daß wir das bei uns so ziemlich abgestellt haben.

Hamlet

O stellt es ganz und gar ab! . . .

Während Hamlet also vor zu großer Wildheit und zu großer Zahmheit gleichmäßig warnen zu wollen scheint, gleitet doch die Warnung vor Zahmheit gleich wieder in das Ersuchen hinüber, die Übertreibung, das Brüllen, was wir jetzt hochtrabende Tragödiendeklamation nennen, zu vermeiden. Also nicht die Gefahren des Sanftseins, sondern die Gefahren der Gewaltsamkeit liegen Shakespeare am Herzen.

Wie schon hervorgehoben, ist es nicht allein sein allgemeines Streben als Dramaturg, dem Shakespeare hier Ausdruck verleiht; er gibt eine förmliche Definition vom Wesen des Schauspiels und bestimmt dessen Ziel, und es ist sehr bezeichnend, daß diese Definition ganz dieselbe ist, die Cervantes gleichzeitig in Don Quijote dem Priester auf die Lippen legt. „Die Komödie," sagt dieser, „soll nach der Meinung des Tullius ein Spiegel des Menschenlebens sein, ein Musterbild der Sitten, eine Darstellung der Wahrheit."

Shakespeare und Cervantes, die demselben Zeitalter Glanz verleihen und zu gleicher Zeit sterben, haben nichts voneinander gewußt, sondern haben wie der Zeitgeist es mit sich führte, ihre Grundbestimmungen der dramatischen Kunst aus Cicero entlehnt. Cervantes sagt das gerade heraus; Shakespeare, der seinen Hamlet nicht mit Gelehrsamkeit prunken lassen wollte, deutet das durch

e Worte an „Denn alles Zuviel ist dem Zwecke des Schauspiels
wider, der eben sonst und jetzt war und ist“ . . .

Und wie Shakespeare sich hier durch den Mund Hamlets
er das unveränderliche Wesen und Ziel seiner Kunst ausgesprochen
t, so hat er auch ausnahmsweise seinen augenblicklichen künstle-
schen Sorgen, seinem Mißmut über die Stellung seines Theaters
n zu diesem Zeitpunkte Luft gemacht. Wir haben schon oben
. Teil, S. 137) der Klage des Dichters über die Konkurrenz
wähnung getan, welche die Knabentruppe aus der Chorschule der
t. Paulskirche, die auf dem Blackfriarstheater spielte, eben damals
r Shakespearischen Gesellschaft machte. Die Klage wird in dem
espräche mit Rosenkranz laut. Es liegt in den hier gebrauchten
usdrücken ein Mißmut, als hätte die Gesellschaft eine Zeitlang
i dem Wettbewerb ganz unterliegen müssen. Nicht wenig trug
erzu gewiß der Umstand bei, daß ihr Clown, der berühmte Kemp,
rade damals im Jahre 1602, wie schon gesagt, zu Henslowes
ruppe übergegangen war. Kemp hatte von Anfang an alle die
roßen Clownrollen in Shakespeares Schauspielen gespielt: Peter
nd Balthasar in Romeo und Julia, Schaal in Heinrich IV.,
ancelot im Kaufmann, Schlehwein in Viel Lärm um Nichts,
obstein in Wie es euch gefällt. Jetzt, wo er zum Feinde
bergegangen war, wurde er bitter vermißt.

Das oben erwähnte Büchlein, Das Neuntägige Wunder
nd die hochnäsige Widmung des Buches haben uns gezeigt, welch
n Dünkel ihm eigen war. Liest man es, so entrollt sich indessen
n ganzes Stück Altenglands vor unseren Augen. Das wichtigste
eschäft des Clowns war eigentlich nicht, im Stücke selbst auf-
ttreten, sondern nach dessen Schluß seinen Jig zu singen und zu
nzen — sogar nach Trauerspielen, um den peinlichen Eindruck
i verwischen. Niemals ging der gemeine Mann nach Hause, ohne
eies Nachspiel gesehen zu haben, das mit den komischen Nummern
nserer Variétés Ähnlichkeit gehabt hat. So war Kemps Jig von
r Köchin ein lachenerregendes Gemisch von teils vorgetragenen,
ils gesungenen, lose gefügten Versen, von karikiertem Spiel und
anz, von guten und schlechten Witzen. An eine solche Leistung
nkt Hamlet, wenn er von Polonius sagt: „Der da muß einen
g oder eine liederliche Geschichte haben; sonst fällt er in
hlaf.“

Als der beliebteſte Meiſter ſeiner Zeit im komiſchen Tanze w
Kemp außerordentlich geſchätzt und bewundert. Er machte na
allen deutſchen und italieniſchen Höfen Kunſtreiſen, ja ſeinen Morri
tanz mußte er ſogar dem Kaiſer Rudolf in Augsburg vortanze
In ſeiner Jugend unternahm er den Neuntägigen Tanz von Londo
nach Norwich, von dem ſein Buch handelt.

Um ſieben Uhr morgens begann er ihn vor dem Hauſe de
Lord Mayor, und halb London war auf den Beinen, um d
Einleitung des ungeheuren Kunſtſtückes zu ſehen. Außer ſeine
Trommelſchläger hatte er ſeinen Diener mit und überdies eine
Aufſeher, der darüber wachen ſollte, daß alles der Verabredun
gemäß ausgeführt würde. Für den Trommelſchläger war die To
beinahe ebenſo beſchwerlich wie für Kemp, da er die Trommel üb
dem linken Arm hängen hatte und in der linken Hand ſeine Flö
hielt, während er mit der rechten die Trommel ſchlug. Bei de
Morristanze nach Norwich begleitete ſich nämlich Kemp ſelbſt n
keiner anderen Muſik als jener der Schellen, die an ſeine Gamaſch
gebunden waren.

Schon am erſten Tage erreichte er Rumford, war jedoch
ermüdet, daß er ſich zwei Tage ausruhen mußte. Unterwegs hatt
die Leute in Stratford Langton ihm zu Ehren einen Bärenkam
veranſtaltet, da ein ſolcher, wie ſie wußten, ſein Lieblingsvergnüg
ſei; aber das Gedränge der Neugierigen, die ihn ſehen wollt
war ſo ſtark, daß er ſelbſt nur ſo weit kam, die Bären brüll
und die Hunde heulen zu hören. Am zweiten Tage verſtaud
er ſeine Hüfte, ſtellte ſich aber durch den Tanz wiederum h
In Burntwood hatte ſich eine ſolche Menſchenmenge verſamme
um ihn zu ſehen, daß er beinahe eine Stunde dazu brauchte, f
einen Weg zum Wirtshauſe zu bahnen. Hier, erzählt er, wurd
zwei Taſchendiebe, die ſich dem von London mitziehenden Hauf
angeſchloſſen hatten, auf friſcher Tat ertappt. Sie behauptet
über das Reſultat des Tanzes eine Wette eingegangen zu ſei
allein Kemp erkannte in ihnen eine paar Theaterdiebe, die an d
Schandpfahl bei der Bühne gebunden geweſen waren. Am nächſt
Tage erreichte er Chelmsfield; da war aber der Menſchenhaufen v
London bis auf ein paar hundert Leute zuſammengeſchmolzen.

In Norwich wurde er in Gegenwart von Tauſenden auf de
großen Markte von dem Muſikkorps der Stadt mit einem feie

n Konzert empfangen. Als Gaſt der Stadt wurde er auf
ı Koſten im Wirtshauſe einquartiert, erhielt vom Bürgermeiſter
e Geſchenke und wurde in die Gilde der überſeeiſchen Kauf-
aufgenommen, wodurch ihm ein Jahresanteil an deren Ein-
nen im Betrage von vierzig Shilling geſichert war. Ja die
, worin er ſeine Tanzreiſe unternommen, wurde im Rathauſe
ɔorwich an die Wand genagelt und dort zum ewigen An-
ıken aufbewahrt.

Selbſtverſtändlich hat ein ſo hoch in der Volksgunſt ſtehender
ſtler ſich mindeſtens als Shakeſpeare ebenbürtig gefühlt, außer-
aber ſich für berechtigt gehalten, eine Ehrendame der Königin
nicht geringer Familiarität anzureden. Der Ton, in dem
Mrs. Fitton dieſes echte Gauklerbuch über das neuntägige
ıber zueignet, wie er ſein Kunſtſtück beſcheiden ſelbſt betitelt,
in einem auffallenden Widerſpruch zu dem tief untertänigen
:, den die wirklichen Schriftſteller in ihren Widmungen an
ıner und Frauen der Ariſtokratie anſchlagen. Er ſuche, ſagt
hre Gönnerſchaft, da ſonſt jeder Balladenſänger ihn an Ehr-
ıit bankerott erklären würde. Er nennt das Ziel, das er bei
Herausgabe ſeines Buches vor Augen gehabt habe: Euer
wohlgeboren gegenüber meine Schuldigkeit zu tun, durch deren
ſtbezeugungen (wie die anderer freigebiger Freunde) ich, der
hen Trübſal zum Trotz, mein Herz als Kork und meine Ferſen
ſedern empfinde, ſo daß es mir vorkommt, als könnte ich mit
ı Mörſer auf dem Kopfe nach Rom fliegen (oder doch nach
. hüpfen, wie es in dem alten Sprichwort heißt.*)

Wie Kemps Beſchreibung des Neuntägigen Wunders und die
ahrende Widmung des Buches uns gezeigt haben, welche
ıung er von ſich hegte, ſo lehrt uns Hamlet, daß Kemp durch
ſtückſichtsloſigkeit, die ſich in ſeinen Zuſätzen und Improvi-
nen äußerte, Shakeſpeare ſehr oft geärgert hat. In den älteren

---

*) In the waine of my little wit I am forst to desire your
ction else every Ballad-singer will proclaime me bankrupt of
sty . . . To shew my duty to your honourable selfe, whose favours
ng other bountifull friends make me dispight this sad world)
e my hert Corke and my heeles feathers so that me thinkes
uld fly to Rome (at least hop to Rome as the old Prouerb is)
ı a Morter on my head.

Zeiten hatten die Clowns, wie der Text des Stückes bezeugt, mit ihren Rollen umſpringen können, wie die italieniſchen ſpieler in der Commedia dell' arte. Shakeſpeares reid vollendete Kunſt ließ einer ſolchen Willkür keinen Raum. da Kemp fort war, ſandte der Dichter von Hamlets folgenden Pfeil hinter ihm her:

Und laßt diejenigen, die bei euch die Narren ſpielen, nicht meh als für ſie hingeſchrieben iſt. Denn es gibt deren, die, um einen abgeſchmackter Zuſchauer zum Lachen zu reizen, ſelbſt lachen, ſogar n der Zwiſchenzeit ein notwendiger Umſtand im Schauſpiel in Betrach ziehen iſt. Das iſt ſchändlich und beweiſt eine höchſt jämmerliche Eitel ſeiten des Narren, der ſich ſo beträgt.

Dieſer Ausfall iſt, wie der Leſer ſieht, dennoch ganz all gehalten; deshalb ließ der Dichter ihn auch ſtehen, als Kei Truppe zurückkehrte. Dagegen ſtrich er in den folgender gaben einen anderen weit ſchärferen und viel perſönlicheren fall, der in der Ausgabe von 1603 ſteht, aber wegfallen weil er nach der Rückkehr des verlorenen Sohnes nicht m Platze geweſen wäre. Er handelt von einem Clown, deſſe fälle ſo beliebt ſind, daß ſie von den Gentlemen, die ge Theater gehen, niedergeſchrieben werden; von ſeinen bi Wendungen wird eine ganze Reihe äußerſt dürftiger reine Zirkusclownſpäße, angeführt — bis Hamlet den u Clown mit den Worten abfertigt, er könne nie und nimme Witz ſagen, oder höchſtens ſo wie ein blinder Mann einen finge.

Man ärgert bekanntlich einen Künſtler weniger, wen ihn ſelbſt angreift, als wenn man einen andern Künſtler i ſelben Fache mit warmen Worten preiſt. Es kann den kaum einem Zweifel unterworfen ſein, daß Shakeſpeare Lobpreiſungen, die er Hamlet auf den verſtorbenen Yo ſtimmen läßt, an den verſtorbenen Tarlton, Kemps liebensw und berühmten Vorgänger, gedacht hat. Hätte Shakeſpea eine beſtimmte Abſicht gehabt, weshalb er den Schädel eines Jesters bezeichnet, ſo würde es ebenſo natürlich gewe dieſen irgend einem von Hamlets alten Dienern angehören z Hatte aber der Dichter in ſeinen erſten Theaterjahren perſönlich gekannt und hatte das unliebenswürdige Be

s das Andenken an den reizenden Humor seines Vorgängers neue in ihm wachgerufen, so lag es nahe, mit dem Ausfall Kemp eine warme Lobpreisung des großen Clowns zu ver- n.*)

Tarlton wurde am 3. September 1588 begraben. Das stimmt ohl mit der Zahlenangabe in der ersten Quartausgabe, daß ein Dutzend Jahre in der Erde gelegen habe. Und erst rch wird einem der starke Gefühlsausbruch klar:

Ich habe ihn gekannt, Horatio. Ein Bursche mit unendlichem Witz, der rtrefflichste Laune besaß! Er hat mich tausendmal auf dem Rücken n. Und nun, wie entsetzt sich meine Einbildungskraft davor! Wie es mir die Kehle zu! Hier hingen die Lippen, die ich, wer weiß wie üßt habe. Wo sind nun deine Scherze, deine Luftsprünge, deine Lieder! : Ausbrüche deines Humors, die oft eine ganze Tafel zu lautem Ge- reizten?

Alas poor Yorick! Die herzlichen Worte Hamlets werden Indenken lebendig erhalten, wenn seine durch den Druck ver- n Eulenspiegeleien der Vergessenheit anheimgefallen sind.*) ar volkstümlicher Narr und Hofnarr und Narr auf der e, überall gleich beliebt; er sagte, heißt es von ihm, der in Elisabeth mehr Wahrheiten als alle ihre Kapellane und ihre Schwermut besser als alle ihre Ärzte.

Shakespeare hat sich also hier in Hamlet nicht nur über erangelegenheiten ausgesprochen, sondern er hat auch den zeichneten Schauspieler nach seinem Tode gepriesen und ein s Beispiel gegeben, wie man tüchtige Schauspieler bei ihren ten gut und geziemend behandeln solle. Sein Prinz von nark ist hoch erhaben über dem groben Vorurteil gegen die enkünstler. Endlich hat Shakespeare die dramatische Kunst der er mit Herz und Leben zugetan war, verherrlicht, indem r das Schauspiel als das ausschlaggebende Mittel zur Ent- g der Wahrheit anwandte, damit der Gerechtigkeit Genüge gen könnte. Die Aufführung der Tragödie von dem Morde onzago ist der Angelpunkt, um den das Stück sich dreht.

---

*) Man vergleiche: New Shakespeare Societys Transactions -1886, Seite 60.

*) Tarltons jests and news out of purgatory. By J. O. iwell. London 1844.

Von dem Augenblicke an, da der König ſich durch Unterbre
der Vorſtellung entlarvt, weiß Hamlet alles, was er wiſſen wi

Als James den Thron beſtieg, wurde Hamlet aufs
aktuell, weil die Königin Anna eine däniſche Prinzeſſin
Bei dem prachtvollen Feſte, das am 15. März 1604 für K
James, Königin Anna und Prinz Henry Frederick bei i
Triumphzuge vom Tower nach der City veranſtaltet wurde, er
von einer neben der Kirche St. Mildred errichteten Tribüne
die Königin mit der Muſik ihres eigenen Landes zu ergö
der däniſche Marſch, der von neun Trompeten und einer K
trommel ſehr lebhaft und wirkungsvoll ausgeführt wurde.
dieſer lautete, weiß man nicht mehr, dagegen iſt es einleuch
daß er ſeitdem in der zweiten Szene des fünften Aufzugs ge
wurde, wo Muſik von Trompeten und Trommeln vorgeſchriebe
und wo man heutzutage auf dem Théâtre Français ſo
„König Chriſtian ſtand am hohen Maſt“ von einem Orc
ausführen läßt, obwohl Text und Melodie aus dem Jahre 1
ſtammen.

XIX.

Als es mit der Truppe ſoweit zurückgegangen war, wi
in Hamlet ausgeſprochene Klage über die Konkurrenz be
iſt es nötig geweſen, einige Luſtſpiele unter die düſteren Trag
zu miſchen, auf die Shakeſpeares Sinn nun allein gerichtet w

Luſtſpiele mußten alſo aufgeführt werden. Aber längſt
die Stimmung verſchwunden, in der Shakeſpeare ſeinerzeit
Sommernachtstraum gedichtet hatte, und unendlich fern, ob
der Zeit nach ſo nahe, war ihm die Gemütsverfaſſung, in d
Wie es euch gefällt geſchaffen hatte.

Es blieb jedoch nichts anderes übrig. Und ſo machte e
denn an einen ſeiner alten Entwürfe. Es war das Stück Lo
Labour's won, das wir oben (1. Teil, S. 63) beſprochen h
Wie es in ſeiner urſprünglichen Geſtalt ausſah, wiſſen wir nicht g
wir vermögen nur die gereimten und jugendlich leichtfertigen Pa
auszuſondern, die dem erſten Entwurfe angehört haben, auf t
Titel die Schlußbemerkung des Stückes wahrſcheinlich abzielt:

This is done.
Will you be mine, now you are doubly won?

Zweifellos hat Shakeſpeare in ſeinen jungen Tagen dieſen
ıſtand aufgegriffen, um ein Luſtſpiel daraus zu machen.
Luſtſpiel iſt jetzt nicht daraus geworden; die Zeit war vor-
wo Shakeſpeare in der Komik ſeine Hauptſtärke hatte. Wie
ſich die Tragödien, die ihm noch zu ſchreiben vergönnt waren,
wohl als von ſeinem Hamlet gedichtet vorſtellen könnte, falls
ein Stück Leben vor ſich gehabt hätte, ſo kann man ſich
und das folgende Schauſpiel Maß für Maß von ſeinem
ues geſchrieben denken.

Daß Shakeſpeare direkt von Hamlet an die Umarbeitung von
ɜ gut, alles gut ging, verſpürt man, wie es zu erwarten
an manchen Stellen, hauptſächlich jedoch in den erſten beiden
ügen. Gleich in der erſten Szene des Stückes tadelt die Gräfin
ıe wegen ihrer allzu großen Trauer um den Vater: es ſei
ht, ſich ſo vom Kummer beherrſchen zu laſſen. Gerade ſo
ıt der König zu Hamlet wegen der Hartnäckigkeit, womit dieſer
ɔer Trauer um den verſtorbenen Vater überläßt. Die Rat-
ɜe der Gräfin an ihren nach Frankreich reiſenden Sohn
ıern ſehr an die Ratſchläge, die Polonius in eben derſelben
ation dem Laertes erteilt. Sie ſagt z. B.:

Deine Herzensgüte gleiche
Dem Adel, der dir angeboren ward.
Lieb Alle, Wen'gen trau' und Keinen kränke!
Sei deinem Feind an Macht gewachſen, Bertram,
Doch brauche ſie nur wenig; deinen Freund
Halt unter deines eignen Lebens Schlüſſel.
Mag man dich deines Schweigens wegen tadeln,
Wenn dich nur nicht des Schwatzens Vorwurf trifft!

Man vergleiche hiermit die Ermahnungen des Polonius:

Dem, was du denkſt, gib nimmer eine Zunge,
Doch auch unziemliche Gedanken mache
Niemals zur Tat. Vertraut ſei, nie gemein.
Den Freund, den du gewählt und den du prüfteſt,
Ihn ſchließ mit eh'rnen Klammern an dein Herz
Doch nimmer drücke jedem neugeheckten
Geſellen gleich die Hand. Vor Händeln magſt du
Dich hüten; aber biſt du einmal drin,
Benimm dich ſo, daß dich dein Gegner ſcheut.
Dein Ohr leih jedem; wenigen die Stimme.

Man beachte auch die zahlreichen völlig in Hamlets Geist gehaltenen Ausfälle des Lustspiels gegen Hofleben und Höflinge. Die Szenen, wo Polonius seine Ansicht ändert, je nachdem Hamlet findet, daß die Wolke einem Kamel, einem Wiesel oder einem Walfische gleiche, und wo Osrick, der „schon vor der Mutterbrust Bücklinge machte, ehe er dran sog" seine zierlichen Redensarten abhaspelt, werden förmlich kommentiert, wenn der Narr hier (II, 2) der Gräfin den Hof auf folgende Weise charakterisiert:

Wenn Gott einem Menschen nur einige Sitten verliehen hat, so kann er sie am Hofe leicht wieder verlieren. Wer keinen Kratzfuß machen, die Mütze nicht abziehen, seine Hand nicht küssen kann und nichts zu sagen weiß, der hat weder Hand noch Fuß, weder Lippe noch Mütze; und so ein Kerl ist, gerade heraus gesagt, nicht für den Hof.

Hie und da kommen auch sprachliche Wendungen vor, die an berühmte Repliken aus Hamlet erinnern. Wenn Helene (II, 3) zum ersten Edelmanne sagt:

Thanks, sir; all the rest is mute,

so mahnt das an die unvergeßlichen letzten Worte von Hamlet:

The rest is silence.

Von anderen mehr äußerlichen Zügen, die gleichfalls unzweifelhaft auf die Jahre 1602—1603 hinweisen, können die vielen feinen, vorsichtigen Ausfälle gegen den Puritanismus, mit denen das Stück durchwebt ist, genannt werden, welche die gerade damals Shakespeares Gemüt beherrschende Bitterkeit und Geringschätzung gegen demonstrative Andächtelei offenbaren.

Hamlet hatte ja von einem Heuchler im größten Stile gehandelt. Und man beachte folgenden darin vorkommenden, beißenden Ausfall gegen damalige Verhältnisse (III, 2):

Hamlet

. . . Seht nur, wie heiter meine Mutter ist, und mein Vater starb erst vor zwei Stunden.

Ophelia

Nein, mein Prinz, es sind zweimal zwei Monate.

Hamlet

So lange schon? Nun, dann trage der Teufel sich schwarz! . . . O Himmel! Seit zwei Monden tot, und noch nicht vergessen? Dann hat

r ja die schönste Hoffnung, daß das Andenken eines großen Mannes
n Leben ein halbes Jahr überlebt. Doch, bei der heiligen Jungfrau!
: müßte dann Kirchen bauen, sonst wird man sich seiner bald nicht
hr erinnern, wie des Steckenpferdes, dessen Grabschrift ist! „Denn, o das
ckenpferd, es ist vergessen!"

Hier in Ende gut, alles gut hat Shakespeare beständig
ne heiligen Feinde in der Erinnerung. Er läßt den Narren
t protestantischen wie die katholischen Fanatiker verhöhnen.
ie haben einen verschiedenen Glauben, sind aber sämtlich unglück-
he Eheleute. Der Narr sagt (I, 3):

... Der junge Kohlrab, der Puritaner, und der alte Giftpilz, der
apist — wie sich auch ihre Herzen in Ansehung der Religion unterscheiden
ögen — ihre Köpfe sind doch eins; sie können mit den Hörnern aufeinander-
ßen, so gut als irgend ein Hirsch im Rudel.

Etwas später fährt er fort:

Ist die Ehrlichkeit gleich keine Puritanerin, so wird sie dennoch keinen
chaden anrichten. Sie trägt das weiße Gewand der Demut über dem schwarzen
leide des trotzigen Herzens.

Wo Lafeu mit Parolles über die wunderbare Kur spricht,
ie Helene mit dem Könige von Frankreich vorgenommen hat,
macht er sich über die lustig, welche darin den Stoff zu einem
eligiösen Traktat erkennen wollen:

Lafeu

Wahrlich, ich kann behaupten, daß sich so etwas noch nicht in der Welt
reignet hat.

Parolles

So ist's. Wenn man es recht erkennen will, so muß man es lesen
in — in — wie nennt ihr's doch?

Lafeu

Ein Schauspiel der himmlischen Kraft in einem irdischen Werkzeug.

Es hat Shakespeare augenscheinlich weidlich ergötzt, den Titelstil
der puritanischen Andachtsschriften zu kopieren.

Man hat in dieser polemischen Absicht, die sich von Hamlet
über Ende gut, alles gut bis zu Maß für Maß erstreckt,
und die einen stets ausgeprägteren Widerstand gegen die steigende
religiöse Strenge und Eigenheit mit ihrem Gefolge von religiöser
Heuchelei bedeutet, ein sprechendes Zeugnis, daß Shakespeare zu

dieſer Zeit den Unwillen der Regierung gegen den Puritanismu wie gegen den Papismus teilte.

So wenig wirkliche Luſtigkeit in Ende gut, alles gut auc enthalten iſt, ſo mahnt das Stück doch auf verſchiedene Weiſe a einige von Shakeſpeares wirklichen Luſtſpielen. Einzelheiten in de Fabel haben Ähnlichkeit mit der Fabel im Kaufmanne. Wi Portia in ihrer Verkleidung Baſſanio den Ring entlockt, den e ihr ſo ungern überläßt, ſo erhält Helene, die im Dunkel der Nac mit einer anderen verwechſelt wird, von Bertram den Ring, vo welchem er ſich vergewiſſert hielt, daß ſie ihn niemals erlange würde. In einer Schlußſzene vermiſſen ſowohl Bertram wi Baſſanio ihren Ring. Beide ſind unglücklich über den Verluſt und der Knoten wird in beiden Fällen dadurch gelöſt, daß ihr Ehefrauen im Beſitze der Ringe ſind. Eine weſentlichere Beziehun hat die Fabel in Ende gut, alles gut zu der Fabel de Widerſpenſtigen. Hier beſteht ein förmlicher Gegenſatz. De Widerſpenſtigen Zähmung ſchildert auf ſcherzhafte Weiſ wie der Mann ſich durch ſeine Geſchlechtseigenſchaften, phyſiſch Überlegenheit, Derbheit, Ruhe und durch Mittel wie Befehle Poltern, Lärmen und Ungeſtüm die Neigung eines heftig wider ſtrebenden jungen Weibes erwirbt. Ende gut, alles gut ſchilder wie das Weib durch ihre Geſchlechtseigenſchaften, Sanftmut, Herzens güte, Schlauheit, Liſt einen leidenſchaftlich widerſtrebenden Man gewinnt, und in beiden Fällen iſt das Paar verheiratet, bevor di eigentliche Handlung beginnt.

Da Shakeſpeare bei Taming of the shrew das älter Luſtſpiel benutzt, und bei All's well aus Giletta of Narbon von Boccaccio, das ſchon 1566 in Paynters Palace of Pleasur überſetzt erſchien, ſeine Fabel entnommen hat, ſo kann von einer durch den Dichter konſtruierten Gegenſatz nicht die Rede ſein Ein Hauptintereſſe hat Shakeſpeare indeſſen augenſcheinlich a dem letzteren Gegenſtande gefunden, weil es ihm Gelegenheit gal die folgende ungewöhnliche Erſcheinung darzuſtellen: ein Weib das im Verhältniſſe zum Manne das werbende iſt und do die ganze Anmut ſeines Geſchlechts bewahrt. Shakeſpeare hat d Geſtalt Helenens mit der zärtlichſten Vorliebe behandelt. Es i als ob eine Miſchung von Mitleid und Bewunderung ſeine Fed geführt habe. Es liegt in der Schilderung ein tiefes Mitgefü

it der, welche die Qual erleidet, verſchmäht zu werden; er wußte lbſt, wie weh das tut; und es iſt eine Raffaeliſche Schönheit über r Weſen verbreitet. Sie gewinnt alle, bezaubert alle, ſobald ſie h zeigt, Alte wie Junge, Weiber wie Männer, alle, Bertram lein ausgenommen, der ihr das Leben iſt. Der König und der te Lafeu ſind gleich entzückt von ihr und gleich erfüllt von ihren orzügen. Bertrams Mutter ſchätzt ſie, als wäre ſie ihre Tochter, höher als ihren halsſtarrigen Sohn, und die italieniſche Witwe ird ſo ſehr von ihr bezaubert, daß ſie ſich mit ihr in das fremde and begibt, um ihre Ausſage zu beſtätigen und ihr den Ehemann ieder zu verſchaffen.

Sie wagt alles, um ſich dem Geliebten zu nähern, und legt ne bei Frauen nicht häufige Erfindſamkeit an den Tag, um ihr iel zu erreichen. Denn mit ihrer Reiſe zum Könige, den ſie ilen will, bezweckt ſie, wie ſie offen einräumt, vor allen Dingen, i Bertrams Nähe zu kommen. Sie erhält, wie in der Novelle, as Verſprechen des Königs, ſich zum Lohne für eine erfolgreiche ur unter den Herren des Hofes einen Gemahl wählen zu dürfen; ber bei Boccaccio iſt es der König, der auf ihre Frage wegen er Belohnung ihr dieſes Verſprechen aus eigenem Antriebe gibt; n Schauſpiele iſt ſie es, die ihren Wunſch zuerſt ausſpricht. o erfüllt iſt ſie von ihrer Leidenſchaft für den, der ſie weder nes Gedankens noch eines Blickes würdigt. Als er ſie aber ver= hmäht, legt ſie im Gegenſatze zu Giletta in der Novelle keinen ert darauf, ihre Abſicht durch Zwang zu erreichen; ſie ſagt ein= ch mit edler Entſagung:

> Ich freue mich, daß ihr, mein König, wieder
> Geheilt ſeid. Laßt daher das Übrige!

Sie macht keinen Einwand, als Bertram ihr gleich nach der ochzeit unter einem Vorwande, den ſie nicht durchſchauen will, ine Abreiſe ankündigt; ſie leidet ohne Klage, da er ihr im Augen= icke des Abſchiedes einen Kuß verweigert. Als ſie endlich die olle Wahrheit erfahren hat, kann ſie zuerſt nur ganz kurze Aus= rufe über die Lippen bringen (III, 2): „Mein Herr iſt fort für mer.“ „Furchtbarer Spruch!“ „O es iſt bitter!“ Und ſie rläßt bald darauf ihr Heim, um ihm kein Hindernis zu ſein, nn er dahin zurückkehren wolle. Unmöglich iſt es, inniger

und demütiger zu lieben, wenn man wie sie sicher und stolz a gelegt ist.

Die schönsten Stellen in ihrer Rolle offenbaren alle du die Versbehandlung und den reimfreien Stil, daß sie dem reifen Zeitalter im Leben des Dichters angehören. Man beachte zu Beispiel die Stelle (I, 1), wo sie schildert, wie das Andenk an ihren verstorbenen Vater durch Bertrams Bild verdrän worden ist:

Meine Phantasie
Beschäftigt sich allein mit Bertrams Zügen.
Verloren bin ich, und kein Leben ist
Für mich, seit Bertram schied. Mir ist, als liebt' ich
Ein glänzendes Gestirn und ständ' im Wahn,
Mit ihm mich zu vermählen. Ach, er steht
Zu hoch! An seinem Strahlenglanze nur,
An seinem Nebenlicht darf ich mich sonnen —
In seinem Kreise nicht; und so bestraft
Sich meiner Liebe Ehrgeiz selbst. Die Hündin,
Die mit dem Löwen sich zu paaren wünscht,
Verschmachtet liebekrank. Schön war's, doch qualvoll,
Allstündlich ihn zu sehn, mir einzuprägen
Den Falkenblick, der Augenbrauen Wölbung,
Die Locken in dies Herz, nur zu empfänglich
Für jeden Strich und Zug der schönen Bildung.
Er ging — und nur Reliquien von ihm
Darf meine Phantasie abgöttisch jetzt verehren.

Vergleicht man den Stil dieses Monologs mit gewissen g reimten Repliken von Helene, wo mit Worten und Antithese euphuistisch gespielt wird, so ist der Unterschied überraschend, un man fühlt, welche Bahn Shakespeare durchlaufen hat, seit er de Stil seiner ersten Jugend schrieb. Hier glänzt kein Witz, hi spricht ein Herz, das tief und einfältig liebt.

Während das Schauspiel als Ganzes augenscheinlich nicht z denen gehört, die Shakespeare besonders am Herzen gelegen habe und während er hie und da Züge darin hat stehen lassen, d eine befriedigende Schlußharmonie unmöglich machen, hat er e sichtlich seine ganze dichterische Kraft auf die Ausführung un Durchführung von Helenens herzgewinnendem Wesen verwand In folgenden Worten gesteht sie der Mutter Bertrams ihre Lie (I, 3):

Zürnt mir nicht!
Daß ich ihn liebe, bringt ihm keinen Schaden.
Nicht durch vermeſſene Bewerbung drang ich mich
Ihm auf; nicht eher will ich ihn beſitzen,
Als bis ich ihn mir hab' verdient, ſo wenig
Ich's auch begreif', ihn jemals zu verdienen.
Ich weiß, daß ich vergebens liebe, fruchtlos
Mit Hoffnung kämpfe; dennoch füll' ich ſtets
Das unhaltſame Sieb mit Liebestränen,
Mich um den ewigen Verluſt nicht kümmernd.
Dem Inder gleich, in meinem Irrtum fromm,
Bet' ich die Sonne an, die zwar auf ihren
Verehrer ſchaut, doch mehr nicht von ihm weiß.

Es liegt in ihrem Weſen etwas, das die Anmut, den Ernſt und die grenzenloſe Hingebung vorwegnimmt, womit Shakeſpeare ſpäter Imogen ausſtattet. Als Bertram in den Krieg zieht, nur um ſie nicht anerkennen und mit ihr als ſeiner Frau leben zu müſſen, ruft ſie aus (III, 2):

Bin ich's, mein armer Herr, die dich verjagt
Aus deiner Heimat, und die zarten Glieder
Dem wilden, ſchonungsloſen Kriege preisgibt?
Bin ich's, die dich vom heitren Hofe bannt,
Wo Augen voller Huld auf dich geſehen,
Damit du jetzt von rauchigen Musketen
Getroffen würdeſt? Boten ihr von Blei,
Die ihr dahinfahrt mit des Blitzes Eile,
Verfehlet euer Ziel; durchſauſt die Luft,
Die ſtets geſchloſſene, und macht ſie ziſchen;
Nur treffet ja nicht meinen lieben Herrn!
Wer immer zielt nach ihm, ich ſtellt' ihn hin . . .

Aus dieſen Worten ſpricht eine Innigkeit und Glut, wie wir ſie in früheren Luſtſpielen nicht antreffen. Wenn man dieſe Verſe lieſt, ſo verſteht man die Äußerung von Coleridge, daß Helene „der liebenswürdigſte von den Shakeſpeariſchen Charakteren" ſei.

Schade daß dieſe tiefe Leidenſchaft auf einen ſo wenig würdigen Gegenſtand gefallen iſt. Es ſchwächt unſtreitig das Intereſſe für das Stück, das Shakeſpeare dem Bertram neben ſeinem allzu jugendlichen und allzu unritterlichen Auftreten nicht auch wertvollere Eigenſchaften verliehen hat. Der Dichter hat ſich hier einer

gewissen Nachlässigkeit schuldig gemacht, die verrät, daß nur bestimmte Partien des Schauspiels ihn ganz in Anspruch genommen haben. Bertram ist ja in seinem Rechte, wenn er sich nicht gegen seinen Wunsch eine Frau aufnötigen lassen will, nur damit der König eine Schuld der Dankbarkeit abtragen könne. Dieses Motiv wird aber zurückgedrängt von dem schon weniger sympathischen, dem Standeshochmute, der ihn auf die nicht so vornehm geborene Helene herabsehen läßt, obgleich der König und die Hofleute, sowie die eigene Mutter Bertrams sie voll und ganz anerkennen. Doch auch dies brauchte Bertram in den Augen des Zuschauers noch nicht stark zu verkleinern; sein Wesen hat aber außerdem unmännliche, ja niedrige Züge. So befiehlt er z. B. Helene durch Parolles, eine Erklärung ausfindig zu machen, die dem Könige seine plötzliche Abreise als nötig erscheinen lasse, und er verläßt sie obendrein für immer und nicht, wie er lügnerisch erklärt, für zwei Tage. Seine Bereitwilligkeit, auf der Stelle eine Tochter von Lafeu zu heiraten, als das Gerücht Helenen tot gesagt hat, ist eine äußerst sonderbare Einleitung zu der Wiedervereinigung des Paares am Ende des Stückes und erinnert auf eine wenig vorteilhafte Weise an den ganz entsprechenden Zug in Viel Lärm um Nichts (siehe 1. Teil, Seite 275). Am schlimmsten und ein ausgemacht dramatischer Fehler ist es jedoch, daß er sich unmittelbar vor der schließlichen Versöhnung dem italienischen Mädchen gegenüber, dem er in Toskana nachgestellt hat, in ein Gewebe von niedrigen Lügen verwickelt.

Wie Shakespeare, um Helenens Stellung zu schützen und den Anschein des Abenteuerlichen von ihr fern zu halten, die Gestalt der Gräfin hinzugedichtet und durch die Liebe dieser mütterlichen Freundin alle Vorzüge Helenens verbrieft und besiegelt hat, so ist Parolles mit der Absicht hinzugedichtet worden, Bertram weniger schuldig erscheinen zu lassen. Bertram soll als in den Banden des alten Narren, Erzlügners und Feiglings (wie Helene ihn gleich tituliert) der im Schauspiel als sein böser Geist auftritt, betrachtet werden.

Parolles ist in Love's labour's won sicherlich eine lustige, rein possenhafte Gestalt, der erste leichte Entwurf zu Falstaff gewesen. Nach Falstaff muß er notwendigerweise den Eindruck einer matten Wiederholung machen; daran ist der Dichter ja

ı nicht ſchuld. Aber die Luſtigkeit hat ihm während der eitung augenſcheinlich verſagt. Seine Stimmung iſt zu ernſt ı; die moraliſche Grundanſchauung hat die reine Freude miſchen verdrängt und ausgeſchloſſen. Parolles, der die Falſtaffs ohne einen Funken von deſſen Genialität beſitzt, ine ungetrübte Heiterkeit hervor. Und immer wieder wird eingeprägt, welche Lehre wir ziehen ſollen aus den Blößen, ſich gibt, und aus der Schande, die ſein ſchlechter Wandel ıbringt. So ſagt der zweite Edelmann von der Schlingel- :it, die Parolles nach der Überrumpelung an den Tag ıls er mit verbundenen Augen ſeine Geſtändniſſe macht):

ie will ich einem Manne wieder trauen, weil er ſeine Klinge hält, oder glauben, daß alle Weisheit in ihm ſteckt, weil ſein Anzug iſt.

nd ſo ſagt Parolles ſelbſt, als ſeine Frechheit gebrochen iſt:

Brechen würde
Mein Herz, wenn es erhabner dächte. Hauptmann
Bin ich nicht mehr; doch will ich eſſen, trinken
Und ruhn ſo ſanft, als je ein Hauptmann ſchlief.
Mein eignes Selbſt nur friſtet mir das Leben.
Wer ſich als Prahler kennt, der fürchte ſtets,
Daß ihn ein ähnlich Schickſal trifft. Denn wißt,
Daß jeder Prahler nur ein Eſel iſt.

:icht einmal die andere komiſche Geſtalt, der Narr, ſo witzig iſt, beſitzt die freudige Luſtigkeit der vorhergehenden Komödien. :ſchiedenen Stellen ſpricht er, wie oben anläßlich des erſten rfs erwähnt, in dem jugendlich ausgelaſſenen Stil der älteſten ele, aber als humoriſtiſcher Hausnarr erreicht er bei weitem en wenige Jahre vorher geſchaffenen, ungebunden lebenden ı Probſtein oder den muſikaliſchen Hofnarren in Was ihr

ine einzelne Stelle in Ende gut, alles gut hat für mich einen gewiſſen perſönlichen Anklang gehabt. Es iſt das er Stellen, die ganz augenſcheinlich bei der Umarbeitung ekommen ſind. Der König ſpricht von Bertrams ver- :em Vater und führt deſſen Worte an (I, 2):

„O laß," begann er oft in holder Schwermut,
Als unsrer Jugend Scherz vorüber war,
„Laß mich nicht leben, wenn es meiner Flamme
An Öl gebricht, daß ich die Schnuppe werde
Jüngerer Geister, denen alles schlecht scheint,
Was neu nicht ist . . . . ."
Dies sein Wunsch, den ich,
Der nach ihm lebt, von ganzem Herzen teile.

Auf den Einwand, den ein Edelmann gegen diese mißmutige Äußerung erhebt und der so geformt ist:

Ihr seid geliebt, und wer am mindesten
Euch gönnt, der wird am ersten euch vermissen,

antwortet der König mit diesen stolz bescheidenen Worten:

Ich fülle einen Platz aus, so viel weiß ich. —

So schreibt nur der reife Mann, der die Jugend ungeduldig heranstürmen sieht, um ihn abzulösen, und der die Kritik dieser Jugend gekostet hat. Die hierin zu verspürende Stimmung verkündigt das überwältigende Gefühl von der Ungerechtigkeit der Menschen und der Dinge, das sich bald der Phantasie Shakespeares bemächtigen wird.

XX.

Die geheime Absicht des Angriffs war in Ende gut, alles gut hin und wieder zu verspüren. Wie wir sahen, fanden sich hie und da Ausfälle gegen den steigenden Puritanismus mit seinem Gefolge von Selbstgerechtigkeit, moralischer Unverträglichkeit und salbungsvoller Heuchelei. In dem Hange, der diese Ausfälle erzeugte, hat man augenscheinlich den inneren Hebel, der Shakespeare nunmehr auf den Stoff in Maß für Maß hintrieb.

Hier in Ende gut, alles gut wurde ja der Wendepunkt herbeigeführt durch das in allen Literaturen bekannte Motiv, daß bei einer nächtlichen Zusammenkunft ein Weib an Stelle eines anderen untergeschoben wird, ohne daß der Mann diesen Tausch entdeckt — ein Motiv, dessen grobe Unwahrscheinlichkeit die Dichter nie abgeschreckt hat, weil es zu so vielen späteren dramatischen Situationen Veranlassung gab.

Eine ſtehende Variante hiervon iſt gleichfalls in den ver=ſchiedenſten Litteraturen folgende: Ein Mann iſt zum Tode verur=teilt. Seine Geliebte, ſeine Frau oder ſeine Schweſter fleht den Richter um Gnade an. Der Richter verſpricht, dem Gefangenen die Freiheit zu ſchenken, wenn ſie eine Nacht bei ihm zubringen wolle — und läßt dann bisweilen nichtsdeſtoweniger den Gefangenen hinrichten.

Dieſes Motiv, das vom Mittelalter her bis in unſere Zeit immer wieder behandelt worden iſt — zuletzt wohl in der Novelle Der Kinder Sünde der Väter Fluch von Paul Heyſe und im Schauſpiel La Tosca von Victorien Sardou — lag zu Shake=ſpeares Zeit teils in einer italieniſchen Novelle von Giraldi Cinthio aus den 1565 erſchienenen Hecatommithi vor, teils in dem auf dem Inhalt der Novelle aufgebauten, 1578 veröffentlichten Schau=ſpiele The Right Excellent and Famous History of Promos and Cassandra von dem engliſchen Dramatiker Whet=ſtone und in einer Proſaerzählung desſelben Schriftſtellers, die ſich in The Heptameron of Civil Discourses aus dem Jahre 1582 findet. Die völlig lebloſe und charakterloſe Komödie Whet=ſtones iſt die unmittelbare Quelle, aus der Shakeſpeare die Fabel geſchöpft hat. Außer der Fabel verdankt er Whetſtone nichts.

Was Shakeſpeare zu dem unheimlichen Gegenſtande hingezogen hat, iſt augenſcheinlich die Entrüſtung geweſen über den ſich breit machenden Phariſäismus auf dem Gebiete der Geſchlechtsſittlichkeit, der eine Folge des im Bürgerſtande immer kräftigeren Puritanis=mus war. Es lag an Shakeſpeares Stellung als Schauſpieler und Theaterleiter, daß er den Puritanismus nur von deſſen häßlichſten, ihm zugewandten Seiten kennen lernte.

Die wertvolleren Seiten des Puritanismus hätten wohl die Sympathie eines Dichters verdient. Es war ja kein Wunder, daß beſtändige und fromme Menſchen das Heil ihrer Seele außerhalb der anglikaniſchen Staatskirche mit ihren neununddreißig Artikeln ächten, auf die nicht nur alle Männer der Kirche ſchwören, ſondern denen alle Staatsbürger derartig ſich unterwerfen mußten, daß ſchon die Befolgung eines anderen als des offiziellen Rituals oder die Weigerung, die Kirche zu beſuchen, mit Strafen bedroht war. Die Puritaner, die davon träumten, die chriſtliche Kirche zu der urſprünglichen Reinheit zurückzuführen, und die nach ihrer

Vertreibung aus England durch Mary mit dem Ideal einer volkstümlichen Kirche vor Augen zurückgekehrt waren, konnten unmöglich eine der Krone untergebene Staatskirche oder eine Institution wie die Bischofswürde billigen. Einige der Puritaner betrachteten den schottischen Presbyterianismus als ein wertvolles Vorbild, wünschten auch in England statt der geistlichen Aristokratie der Bischöfe die Verwaltung der Kirche durch Laien, durch die Ältesten der Gemeinde; andere gingen noch weiter, bestritten überhaupt die Notwendigkeit einer für alle gemeinschaftlichen kirchlichen Form, wollten die Kirche in unabhängige freie Gemeinden aufgelöst sehen, in denen jeder Gläubige Priester werden könne. Hier lagen die Keime zu der großen Parteispaltung der Puritaner zur Zeit Cromwells in Presbyterianer und Independenten.

Soweit man es beurteilen kann, haben diese kirchlichen und religiösen Bewegungen in keiner Weise Shakespeares Interesse erregt. Er seinerseits kam nur insofern mit dem Puritanismus in Berührung, als dieser mit seiner Beschränktheit und mit seinem Fanatismus gegen die Schauspielkunst wütete und mit strenger Unduldsamkeit moralische und besonders geschlechtliche Schwächen verfolgte. Der Puritanismus wandte ihm sein pharisäisches Antlitz und wohl nicht selten das Gesicht der nur geheuchelten Tugend zu.

Seine Entrüstung über diese geheuchelte Tugend brachte ihn dahin, Maß für Maß zu schreiben. Er behandelte den Gegenstand so, wie es geschehen ist, weil das Interesse des Theaters es dringend verlangte, in das Gewebe der strengen, durchaus trauriger Tragödien Lustspiele als Einschlag einzusprengen. Welch ein Lustspiel ist es aber geworden! Düster, tragisch, schwer wie das Gemüt des Dichters; eine Tragikomödie, in der die komischen Szenen, deren Stil derber und realistischer ist als in anderen Shakespearischen Stücken, mit ihren Bildern aus den niedrigsten Schichten der Gesellschaft den peinlichen Charakter des Stoffes und das rein kriminelle Wesen der Handlung nicht zu verwischen vermögen. Überall, auch an den humoristischen Stellen, fühlt man den glühenden Ingrimm Shakespeares über die moralische Heuchelei der Selbstgerechtigkeit als den vulkanischen Untergrund, der jeden Augenblick quer durch den unentbehrlichen Spaß und die lustspielartige Anordnung seine Flammen emporlodern läßt.

re Dinge erlaubt, als er bisher mit erhobener Stirne und
ewiſſen bei anderen auf das ſtrengſte beſtraft hat.
ht den Typus ſeiner Widerſacher hat Shakeſpeare hier ent-
und ſtempeln wollen, ſondern ein Weſen, das bedeutend
n Durchſchnittstypus ſteht, wie er ihn ſah. Die Haupt-
in Maß für Maß iſt der Sittenrichter, der harte und
Censor morum, der in ſeinem Moralfanatismus meint,
ter ausrotten zu können, wenn er deſſen Werkzeuge ver-
nd der ſich einbildet, die Geſellſchaft reinigen und um-
zu vermögen, indem er jede noch ſo natürliche und relativ
ige Übertretung des Geſetzes der Korrektheit als Todſünde
t. Das Schauſpiel zeigt uns, wie dieſer Mann, ſobald er
er rein ſinnlichen Leidenſchaft ergriffen wird, keinen An-
immt — unter der Maske der Heiligkeit — ſelbſt ein
brendes und fürchterliches Verbrechen gegen die wirkliche
eit zu begehen, daß kein Ausbruch von Ekel und Ver-
zu ſtreng und nicht leicht ein Strafurteil zu hart dafür
de.
iner Art nach müßte ein ſolches Drama ſchließlich das beim
er wachgerufene Verlangen nach Gerechtigkeit auf irgend
höpfende Weiſe befriedigen. Die Shakeſpeariſche Truppe
jedoch eines Luſtſpieles; und es war vielleicht auch nicht
elleicht gewagt, die Frage der verdienten Strafe für Sitt-
euchelei auf die Spitze zu treiben. So wurde denn der
des Stückes durch die kluge Fürſorge und das zeitige

schönen Weibes, die der Gegenstand der tierischen Brunst des ve
brecherischen Richters ist, ein junges, liebenswürdiges Mädchen unte
welchem jener früher einmal ein Ehegelöbnis gegeben hat.

Der Herzog, der seine Diener auf die Probe stellen wil
schützt vor, Wien verlassen und sich auf eine längere Reise begebe
zu wollen. Für die Dauer seiner Abwesenheit überträgt er An
gelo, einem hoch angesehenen und hervorragenden Beamten, di
Regierung.

Sobald dieser die Macht erlangt hat, unternimmt er eine
förmlichen Krieg gegen Zügellosigkeit und Schlaffheit auf sitt
lichem Gebiete. Zunächst befiehlt er, daß alle unzüchtigen Häuse
in der Stadt Wien niedergerissen werden sollen. In dem ältere
Drama von Whetstone, das Shakespeare seinem Schauspiele zu
grunde legte, kam eine ganze Gesellschaft von unanständigen Per
sonen, Kupplerinnen, Metzen, Zuhältern, Wüstlingen verschiedene
Art vor. Shakespeare behält diese Gesellschaft teilweise bei: ein
einzelne Kupplerin, Frau Abständig (Overdone), die etwas an Dorthe
Lackenreißer erinnert, einen einzelnen Zuhälter, die sehr ergötzlich
Gestalt des Pompejus, und er dichtet eine höchst unterhaltend
Person hinzu, den äußerst leichtsinnigen aber witzigen Wildfan
und Lügner Lucio.

Doch die Hauptveränderung, die er mit dem Stoffe vornimm
beruht darauf, daß der Herzog in der Verkleidung eines Mönch
von Anfang an Zeuge des Mißbrauchs ist, den Angelo mit sein
Herrscher- und Richtermacht treibt. Das ist u. a. für die Stimmun
des ganzen Stückes insofern ein Gewinn, als die Zuschauer d
durch mit Rücksicht auf den Ausgang beruhigt sind. Diese Stellun
des Herzogs ruft auch den größten Teil der Komik hervor, die i
der Haltung Lucios liegt, indem dieser dem verkleideten Herrsch
fortwährend die drolligsten Verleumdungen über den Herzog erzähl
als hätte er sie aus bester Quelle. Aber aus der verborgene
Anwesenheit des Herzogs ergibt sich auch die andere große Ve
änderung, die hier mit dem Stoffe vorgenommen ist, nämlich da
Isabella sich nicht für den Bruder hinzugeben braucht, sonder
wie in Ende gut, alles gut durch ein anderes Mädchen ersetz
wird, das alte Rechte an den betreffenden Mann hat. Hierdurc
wird wenigstens das allzu empörend Peinliche des Gegenstand
vermieden.

ıkeſpeare hat ſich einen der Männer, welche die bitterſten
:iner Kunſt und ſeiner Tätigkeit waren, mit der höchſten
usgerüſtet gedacht, von der er dann Gebrauch macht, um
:ſamer Strenge gegen die Unſittlichkeit einzuſchreiten. Sein
hritt iſt der, daß er gegen die niedere Unzucht losfährt,
: ſich einbildet, dieſe ausrotten zu können. Mit der Un=
:it dieſer Einbildung wird im Stücke verſchiedentlich Scherz
„Was ſoll aus mir werden?“ ſagt Frau Abſtändig. —
unbeſorgt; guten Advokaten fehlt's nie an Klienten.“
:rſten Szene des zweiten Aufzuges heißt es:

Eskalus

wollt Ihr leben, Pompei? Vom Kuppeln? . . . iſt's ein rechtliches

Pompejus

n das Recht es geſtattet, Herr.

Eskalus

: das Recht geſtattet es nicht, Pompei; und niemals wird es in
ıttet werden.

Pompejus

Euer Geſtrengen im Sinn, die ganze Jugend in der Stadt zu
und zu wallachen?

Eskalus

ı, Pompei.

Pompejus

ırhaftig, Herr, nach meiner geringen Meinung, dann gehen ſie
. . .

ſcherzt auch Lucio (III, 3) über die Strenge Angelos, die
:uchtlos hält:

wenig mehr Nachſicht gegen Unzucht könnte nicht ſchaden. Etwas
pfiſch in dem Punkt, Bruder.

Herzog

iſt ein allgemeines Laſter, und zur Heilung gehört Strenge.

Lucio

allerdings, das Laſter hat eine große Familie; es hat zahlreiche
. Aber unmöglich läßt es ſich ganz ausrotten, Bruder, bis man
› Trinken abtut. Man ſagt, der Angelo ward nicht von Mann
auf dem rechtlichen Wege der Natur gezeugt; iſt es wahr, was
:?

Doch außer diesem strengen Vorgehen gegen die eigentlich Leichtfertigkeit frischt Angelo ein altes Gesetz auf, das schon lang — nach des Herzogs Worten vierzehn, nach Claudios Aussag neunzehn Jahre — außer Gebrauch gewesen ist, ein Gesetz, das all Liebesverbindungen außerhalb der Ehe mit Todesstrafe bedroht un den jungen Claudio wegen seines Verhältnisses zu Julia zum To verurteilt.

Ihr Verhältnis war unschuldig. Er sagt (I, 3):

Sie ist ganz mein Weib.
Nur daß der äußern Zeremonie
Kundmachung fehlt, die wir nur unterließen,
Weil wir die Mitgift nicht verlieren wollten,
Die noch im Koffer ihrer Freunde steckt.

Das nützt jedoch nichts. Es soll ein Beispiel statuiert werd Vergebens fühlt selbst der brave Kerkermeister Mitleid und sc (II, 2):

Kein Stand, kein Alter ist hier rein, und er
Soll sterben drum.

Die jungen Leute in der Stadt wissen sich diese unsinnig Strenge nicht anders zu erklären, als daß dem Angelo statt Blu Schneewasser in den Adern rolle.

Bald zeigt es sich indessen, daß er nicht der Schneemann ist für den man ihn hält.

Eskalus, ein alter rechtschaffener Edelmann, bittet ihn zu be denken, daß seine eigene Tugend, wenn sie auch sehr strenge sei möglicherweise niemals einer Versuchung ausgesetzt gewesen; wär sie in Versuchung geführt worden, so hätte sie vielleicht die Prob nicht besser bestanden als die so mancher andern. Angelo ant wortet hochmütig: in Versuchung geraten sei Eins und straucheln ein Anderes. Nun aber erscheint die Schwester Claudios, Isabella jung, schön, verständig, und fleht ihn um das Leben des Bruders an (II, 2):

Herr, guter Herr, bedenkt Euch.
Wer ist, der jemals starb um solch Vergehn?
Gar manche sind, die's taten.

Er bleibt unerbittlich. Sie weist darauf hin, wie unvernünftig es sei, die Vergehen der Liebe so hart zu strafen:

Wenn Große donnern könnten,
Wie Zeus es kann, Zeus fände nimmer Ruhe,
Denn jedes winzige Beamtlein würde
Aus seinem Himmel donnern, nichts als donnern! —
Barmherz'ger Himmel!
Du, mit dem scharfen Schwefelkeil, zerspaltest
Den unzerkeilbaren Knorrenstamm der Eiche,
Doch sanfte Myrten nicht.

Und sie fährt so fort, daß man die Stimme des Dichters durch ihre Worte hört:

Des Menschen Hochmut,
— Nur kurz geschmückt mit ärmlicher Gewalt,
Zumeist vergessend, was zumeist er kennt,
Sein gläsern Dasein — wie ein Aff' in Wut,
Spielt er solch albern Spiel dem Himmel vor,
Daß Engel weinen, die, gelaunt wie wir,
Sich alle sterblich lachten.

Und sie appelliert an seine eigene Selbsterkenntnis:

Klopft an und fragt Eur Herz, ob nichts drin wohnt,
Gleich meines Bruders Fehl?

Er fordert sie auf, am nächsten Tage wiederzukommen, und kaum ist sie fort, so verrät er in einem Monolog seine widerliche Leidenschaft und seinen noch schlimmeren Vorsatz, ihr als Lohn für die Rettung des Bruders ihre Gunst abzuzwingen.

Er macht ihr seinen Vorschlag. Ihr graut; sie sieht nun ein wie Hamlet, was das Leben sein, was für nie geahnte Dinge eintreffen können, welch eine Höhe die Schurkerei sogar auf dem Richterstuhle zu erreichen imstande ist:

Das ist der Höll' arglistige Livrei:
Den Leib zu kleiden, den verdammtesten,
In engelhaft Gewand? Du glaubst nicht, Claudio? —
Wenn meine Unschuld ich ihm opfern wollte,
Du könntest frei sein.

Sie kann ihn nicht anklagen, denn wie er selbst ihr gegenüber geltend macht, niemand würde ihr glauben; sein fleckenloser Ruf, sein strenges Leben und sein hoher Rang würden die sich etwa hervorwagende Beschuldigung ersticken. Sicher, wie er sich fühlt, ist er doppelt frech. Als sie sich am Schlusse des Stückes mit ihrer

Anklage an den zurückgekehrten Herzog wendet, sagt Angelo daher unerschrocken (V, 1): „Mein Fürst, ich fürcht', daß ihr Verstand gelitten." Dann folgt als Fortsetzung der eben angeführten Replik der aus der innersten Überzeugung des Dichters entspringende Flammenprotest Isabellas. Es ist nur scheinbar unglaublich, daß „der verruchteste Grundbösewicht" so gerecht und rein erscheinen könne wie Angelo. (Siehe 1. Teil, S. 307.)

Dem Proteste wird jedoch nicht gleich Folge gegeben. Vorläufig wird Isabella wegen Verläumdung gegen einen edlen Mann ins Gefängnis geführt. Und die Ironie wird bis aufs letzte beibehalten. Der Herzog hat als Mönch manche bittere Erfahrung gemacht, u. a. die, daß in der Welt kaum Ehrlichkeit genug vorhanden ist, um das Bestehen der menschlichen Gesellschaft zu sichern. Da er aber — in seiner Verkleidung — selbst erzählt, wessen er Zeuge gewesen ist, wollen seine eigenen Getreuen auch ihn ins Gefängnis werfen lassen. Er, der Fürst, hat unerkannt gesehen und eingesehen, daß das Gesetz ein Deckmantel für die Macht ist. Deshalb sagt er:

In Wien gab mein Geschäft mir so viel Einblick,
Zu sehen, wie Verderbnis schäumt und strudelt
Zum Überlaufen: Gesetz für jeden Fehl,
Doch Fehler so in Gunst, daß die Verbote,
Wie Sittensprüche in den Baderstuben,
Mehr zum Belachen als Beachten da sind.

Eskalus

Schmähung des Staats! Fort mit ihm ins Gefängnis!

Als Schauspiel beruht Maß für Maß ganz und gar auf drei Szenen: die, in welcher Angelo durch die Schönheit Isabellas versucht wird; die, in der er sich ihr gegenüber zu dem Anerbieten erdreistet, für das Leben des Bruders ihre Ehre nehmen zu wollen, und die dritte, in hohem Grade dramatische Szene, in der Claudio zuerst die Mitteilung der Schwester von Angelos Gemeinheit mit Entsagung und Entrüstung anhört, dann aber zusammenknickt und — wie einige hundert Jahre später Kleists Prinz von Homburg — auf unwürdige Weise um sein Leben bettelt. Um diese Hauptszenen gruppieren sich die vielen vortrefflichen, derb realistischen,

iedrig komischen Szenen, die in dem Geiste behandelt sind, der päter der Geist Hogarths oder Thackerays wird, und andere, ie bloß den Zweck haben, das dramatische Rad etwas zurück= uhalten, und die uns wegen ihres konventionellen Charakters bstoßen. Der Herzog stellt zum Beispiel ein ganz unzulässiges xperiment mit Isabella an, wenn er ihr im vierten Aufzug ilschlich erzählt, das abgehauene Haupt des Bruders sei schon :m Angelo zugesandt worden. Das geschieht um des Schluß= fekts willen.

Doch es ist bei diesem sehr ungleichartig ausgearbeiteten Stücke :hakespeare augenscheinlich nur um die Hauptsache zu tun gewesen, m den Schlag, den er gegen die Heuchelei führte. Und es ist ahrscheinlich, daß er sich hier so weit hinausgewagt hat, wie es ur eben anging. Es ist ein Riesenschritt von dem harmlosen An= riff auf den Puritanismus in der Gestalt Malvolios zu dieser Darstellung eines Puritaners wie Angelo. Eben deshalb hat Shake= peare sich hier wohl auf jede Weise zu decken gesucht. Das Ganze it als Lustspiel gehalten. Zuerst wird mit der Hinrichtung Claudios edroht, dann mit der des humoristischen Gauners Barnardino, essen Kopf man statt Claudios Kopf überbringen will; unmittelbar or der Exekution wird er sogar auf die Bühne gerufen, und die Zuschauer sitzen in Spannung; zuletzt endet jedoch alles gut; man inigt sich, den Kopf eines schon gestorbenen Mannes zu schicken. ferner wird mit der Entehrung einer edeln Jungfrau gedroht; ann läßt sich ein anderes Mädchen, Marianne, die ein besseres Schicksal verdient hätte, an ihrer Stelle umarmen, und die Gefahr t vorüber. Drohende Geschicke ziehen sich endlich um den Schurken ngelo zusammen; dann geht er schließlich straflos aus, er muß ch nur mit dem liebenswürdigen Mädchen verheiraten, das er üher verlassen hat. Mit äußerstem Eifer ist hierdurch die im Stücke erhobene, fürchterliche Anklage wegen Heuchelei, ja sogar üstere Lebensanschauung, die sich hier überall offenbart, gänzlich latt gemacht.

Denn auffallend ist es, wie grundpessimistisch die Stimmung i diesem Schauspiele ist. Wo der Herzog Claudio überreden will, n ihm gewissen Tod nicht zu fürchten (III, 1), geht er in seiner nterschätzung des Menschenlebens weiter als Hamlet, wo dieser n schwärzesten sieht:

Ein Hauch bist du,
Abhängig jeder Änderung der Luft,
Wie sie die Wohnung hier, in der du weilst,
Stündlich bedroht. Du bist des Todes Narr;
Durch deine Flucht strebst du ihm zu entgehn,
Und rennst ihm immer zu . . .
. . . . . Glücklich bist du nicht,
Denn, was du nicht hast, immer suchst du das,
Vergessend was du hast. Nicht stetig bist du,
Denn deine Farb' ist launisch wandelbar,
So wie der Mond. Du bist, wenn reich, doch arm;
Dem Esel gleich, bepackt mit Edelbarren,
Trägst du den schweren Schatz nur einen Tag;
Dann packt der Tod dir ab. Du hast nicht Freunde;
Denn dein Gezücht selbst, das dich Vater nennt,
Der eigne Sprößling deiner Fruchtbarkeit,
Fluchet, daß Gicht, Ausschlag und Fluß mit dir
Nicht schneller enden. Jugend nicht, noch Alter
Hast du, nein, gleichsam nur Nachmittagsschlaf,
Der beides träumt: all deine Jugendkraft
Darbt wie das Alter, milde Gab' erbettelnd
Vom lahmen Greise; bist du alt und reich,
Du hast nicht Glut, nicht Trieb, Gelenk noch Schönheit,
Des Reichtums froh zu werden. Was ist dein denn,
Des Namens „Leben" wert? Doch birgt dies Leben
Noch tausend Tode; und wir scheun den Tod,
Der alles ausgleicht.

Man achte darauf, mit welcher Kunst und Sorgfalt hier was zur Verwirrung des gesunden Lebensinstinktes geltend g werden kann, zusammengetragen ist. Zum ersten Male Shakespeare an dieser Stelle Schopenhauer zuvor.

Es ist dem Dichter hier augenscheinlich darum zu tun ge seinen eigenen Standpunkt als den sittlichen zu verteidigen. in irgend einem anderen Stücke wird der Ton so oft unterb um die Moral des Werkes hervorzuheben.

Welche Äußerung kann z. B. direkter sein als der M des Herzogs, der den dritten Aufzug beschließt:

Wer führen will des Himmels Schwert,
Sei selbst so rein wie streng bewährt;
Muster selbst, woran er späht,
Wie Unschuld wohnt und Tugend geht;

Andern so die Strafe wählend,
Wie er fühlt sich selber fehlend.
Schand' ihm, wer mit scharfem Schlag
Ahndet, was er selbst wohl mag.
Dreifache Schand' auf Angelo,
Gram fremdem Fehl, des eignen froh!

Auf ähnliche Weise und in guter Übereinstimmung hiermit wird überall der moralische Zaunpfahl angewandt, wo hervorgehoben werden soll, wie sehr Fürsten und Herrscher der Verkennung, leichtsinniger Herabsetzung und Verleumdung ausgesetzt sind.

So sagt der Herzog am Schlusse des dritten Aufzuges:

Nicht Macht noch Größe schützt uns hier vor Tadel
Verleumdung fällt den reinsten Tugendadel
Im Rücken an; es beut kein Königsthron
Schutz vor vergällter Lästerzungen Hohn.

und später (IV, 1) wiederum:

O Rang und Hoheit! — Wieviel falscher Augen
Dich rings anstarren! Wie Gerücht und Bücher
Dein Tun ausspähn, um falsch und widersprechend
Es darzustellen! — Welch ein Heer Gernwitz'ger.
Zum Vater ihrer Phantasien dich macht,
Verzerrt in Fratzenbildung! —

Ganz auffallend ist in diesem Hinweisen auf die grundlose Kritik der Untertanen das beständige Verstecken hinter der Person des Fürsten, das heißt hinter James dem Ersten, der eben den Thron bestiegen hatte und sich mit seiner seit langem aufgehäuften Erbitterung gegen den schottischen Presbyterianismus sogleich auch dem englischen Puritanismus gram erwies. Daher schließlich die dem Inhalte des Stückes ganz fern liegende, aber kluge Pointe, daß alle anderen Sünden vergeben werden können, nur nicht Verleumdung des Landesfürsten und Angriffe auf ihn. Lucio allein, der auf eine für den Zuschauer so unterhaltende Weise den Fürsten belogen, ihm, wenn auch eigentlich nur im Scherz, Böses nachgesagt hat, soll auf das blutigste bestraft werden. Bis zum letzten Augenblick hat es den Anschein, als solle er zuerst gepeitscht und dann gehängt werden. Und selbst dann noch, als er, damit der Ton des Lustspiels nicht beeinträchtigt werde, den Befehl erhalten hat, ich unter Erlassung des Peitschens und Hängens mit einer Dirne

zu verheiraten, wird ausdrücklich hervorgehoben, daß er jene Str eigentlich verdient habe. Der Herzog beginnt die Schlußreplik i den Worten:

Für Läſterung des Fürſten wohl verdient.

Dies iſt die genaue Parallele zu der ſechzig Jahre ſpät von Molière am Schluſſe ſeines Tartuffe eingenommenen Haltun Der Fürſt tritt hier als der ſtets wachſame Volkserzieher au der er nach James Grundſätzen ſein ſollte. Die Abweſenheit d Königs von London während der Peſtzeit wird entſchuldigt dur die Wirkſamkeit, die der Herzog hier während ſeiner ſcheinbare Abweſenheit ausübt. Er allein ſtürzt den Heuchler, deſſen Mach brunſt und Frechheit ihn allen andern überlegen machte. D Appell an den Fürſten entſpricht alſo in Maß für Maß gar der großen Rede in Tartuffe, mit der eine eigens zu dieſe Zweck auftretende Perſon die Hauptbeteiligten von dem Alpe b freit, der auf ihrer Bruſt liegt:

Nous vivons sous un prince, ennemi de la fraude,
Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs
Et que ne peut tromper tout l'art des imposteurs.

Im ſiebzehnten Jahrhundert waren die Fürſten noch B ſchützer der Kunſt und der Künſtler gegen Sittlichkeits- und R ligionsfanatismus.

XXI.

Man verſpürt in Maß für Maß nicht nur an der ganz Haltung des Stückes, ſondern auch an ganz beſtimmten Punkte daß deſſen Entſtehung mit der Thronbeſteigung James' i Jahre 1603 zuſammenfällt. Gleich in der erſten Szene findet ſi eine Hindeutung auf die ängſtliche Scheu des neuen Königs v Volksmaſſen, die bei ſeinem Einzug in England ſo viel Aufſeh und Verwunderung erregte, und die hier auf eine ſchmeichelhaf Weiſe ausgelegt wird. Der Herzog ſagt:

Still reiſ' ich ab. Ob ich das Volk ſchon liebe,
Steh ich doch ungern ſeinem Blick zur Schau!
Zwar tut es wohl, doch ſchmeckt es mir nicht wohl,
Sein lautes Lob und brünſtig Ave-Flehn.
Auch ſcheint der Mann nicht ganz beſcheiden mir,
Der ſolchem nachſtrebt.

Augenſcheinlich zielt es auf denſelben Abſcheu vor Gedränge bei James ab, wenn Angelo in der erſten Szene des dritten Aufzuges es als eine unerlaubte Zudringlichkeit tadelt, daß das Volk ſich um ſeinen geliebten Herrſcher zuſammenſchare:

So töricht drängt man zum Ohnmächtigen,
Kommt rings zu Hilf' und engt ihm ſo die Luft,
Die ihn beleben ſollte; ja, und ſo
Drängt des geliebten Königs treues Volk,
Läßt ſein Geſchäft, und voll Dienſtfertigkeit
Schart ſich's um ihn, daß ungeſchlachte Liebe
Beleidigung erſcheint.

Am 24. März 1603 hatte Eliſabeth ihren letzten Seufzer ausgeſtoßen. Auf dem Sterbebette hatte ſie, da ſie nicht mehr ſprechen konnte, mit den Händen über ihrem Haupte eine Krone gebildet und ſo angedeutet, daß ſie einen, der ſchon König ſei, zu ihrem Nachfolger auserſehe. Ihre Miniſter hatten ſchon lange mit James VI. von Schottland Verbindungen unterhalten und ihm den Thron zugeſagt, trotzdem eine Beſtimmung im Teſtamente Heinrichs VIII. die ſchottiſchen Nachkommen ſeiner älteren Schweſter von der Thronfolge ausſchloß. Man konnte keine Rückſicht darauf nehmen; denn in der jüngeren Linie beſaß keine Perſönlichkeit ein hinreichendes Anſehen, um als Thronerbe aufgeſtellt werden zu können, und der Vorteil, den die Vereinigung der Kronen von England und Schottland darbot, war einleuchtend; allzu lange hatten die beiden Reiche einander in gegenſeitigen Fehden aufgerieben. Alle Parteien im Volke waren mit den Miniſtern einig, auf James als den Thronfolger hinzublicken. Die Proteſtanten hatten Vertrauen zu ihm, weil er Proteſtant war; die Katholiken hofften von ihm eine Verbeſſerung ihrer Lage, weil er der Sohn der katholiſchen Märtyrerin war; die Puritaner hofften, er werde als neuer, friedliebender König den Veränderungen in dem geſetzlich befohlenen Gottesdienſte beiſtimmen, die ihnen erlaubten, daran teilzunehmen, ohne an ihrer Seele Schaden zu nehmen. Große Erwartungen begrüßten ihn.

Kaum hatte Eliſabeth ausgeatmet, ſo warf Sir Robert Carey, ein Edelmann, der viele Wohltaten von ihr genoſſen, nunmehr aber ſich die Gunſt des neuen Königs zu ſichern wünſchte und daher an allen Halteſtellen Poſtpferde bereit ſtehen hatte, ſich auf ſein

Pferd, um der erste zu sein, der die Botschaft an König James nach Edinburgh überbrachte. Unterwegs fiel er vom Pferde und erhielt einen Fußtritt an den Kopf; dennoch erreichte er schon am 26. März abends, als der König eben zu Bett gegangen war, das Schloß. Schnell wurde er ins Schlafzimmer geführt, kniete nieder und begrüßte James als König von England, Schottland, Irland und Frankreich. „Er bot mir," schreibt Carey, „seine Hand zum Kusse und hieß mich willkommen." Auch versprach er Carey als Lohn für seinen Eifer unter anderem eine Kammerherrenstelle, vergaß diese Versprechungen indessen völlig, sobald er auf englischem Grunde stand.

So sorgfältig waren in London alle Vorbereitungen getroffen, daß eine noch zu Lebzeiten Elisabeths von Cecil verfaßte Proklamation, die nach Schottland gesandt und dort gutgeheißen worden war, wenige Stunden nach dem Tode der Königin von dem ersten Minister im Namen des Königs James in einer Versammlung des Rates und des hohen Adels unter großem Zulauf des Volkes und unter allgemeinem Beifall verlesen werden konnte. Als drei Herolde in Begleitung eines Trompeters die Verlesung im Tower wiederholten, wurden alle Gefangenen froh, „besonders gab der Graf von Southampton alle Zeichen von großer Freude zu erkennen." Nicht ohne Grund; denn einer der ersten Befehle von James lautete, ein reitender Bote solle Southampton den Wunsch des Königs überbringen, daß er gleich zu ihm stoßen möge, um an seiner Reise nach London teilzunehmen, woselbst die Huldigung und Krönung vor sich gehen sollte.

Am 5. April 1603 verließ James I. von Großbritannien Edinburgh, um von seinem neuen Königreiche Besitz zu ergreifen. Sein Huldigungszug ging sehr langsam von statten, denn jeder Edelmann und Gentleman, an dessen Haus er vorbeikam, lud ihn ein; er nahm alle Einladungen an, lebte Tag für Tag in Festlichkeiten und belohnte die Gastfreiheit, indem er in einer bisher nie gesehenen, übertrieben großen Anzahl Rittertitel austeilte. Eine einzelne seiner Handlungen erregte ausgesprochenes Mißvergnügen. Er ließ in Newark einen Taschendieb, der auf frischer Tat ertappt wurde, ohne Verhör und Urteil hängen; der Unwille des Volkes machte es ihm klar, daß er sich nicht so ohne weiteres über englisches Gesetz hinwegsetzen dürfe. In Schottland hatte man

h nach einer ſtarken Monarchie geſehnt, die Adel und Geiſt-
hkeit in Schach halten könnte; in England waren die Zeiten
ier ſolchen Monarchie vorüber, und die Nachfolger des neuen
nigs mußten es bitter fühlen, wie wenig es angebracht war,
: Traditionen der Alleinherrſchaft auf engliſchem Boden fortſetzen
wollen.

James war mit der naiven, uneigennützigen Freude empfangen
rden, womit die große Bevölkerung gerne einen neuen Monarchen
grüßt, von deſſen tieferen Eigenſchaften man noch nichts weiß,
d mit der weniger uneigennützigen Schmeichelei, womit jeder
izelne, der mit dem König in Berührung kam, ſich ihm angenehm
machen beſtrebt war.

König James hatte in ſeinem Äußeren nichts Gewinnendes,
ſchweige denn etwas Königliches. Kein Wunder, daß ein Zweifel
ſtand, ob die reizende Maria Stuart wirklich mit dem ſchönen
inrich Darnley einen ſo unanſehnlichen und unglücklich geformten
ohn bekommen hatte. Er war zwar etwas mehr als mittelgroß,
er ſeine Geſtalt war plump, ſein Kopf dick, ſeine Augen her-
rquellend. Er ſprach das breiteſte Schottiſch, und wenn er
r Mund öffnete, ſo wurden die Worte mehr herausgeſpuckt als
ſprochen; er ſtieß ſie ſo ſchnell hervor, daß ſie übereinander
lperten.

Er ſprach, aß und kleidete ſich wie ein Bauer, führte trotz
ies ſcheinbar geziemenden Lebens die derbſten, unſchicklichſten
ſpräche, auch in Damengeſellſchaft. Er ging wie einer, der
ie Herrſchaft über ſeine Glieder hat, und er konnte nie, nicht
mal in einem Zimmer, ſtille ſtehen, ſondern ging ſtets mit un-
olſenen, zappelnden Bewegungen auf und ab. Sein Körper
r durch Jagdritte geſtählt, aber ſein Auftreten entbehrte gänzlich
Würde.

Wahrſcheinlich war der Schreck, der ſeiner Mutter bei der Er-
rdung Rizzios ins Blut gefahren war, während ſie ihn unter
r Herzen trug, ſchuld an der Angſt, die er vor dem Anblick
nker Waffen hegte. Das Schreckensregiment, worin er erzogen
, hatte ſeine natürliche Furchtſamkeit vermehrt. Als er noch im
nglingsalter ſtand, faßte der franzöſiſche Geſandte Fontenay eine
ilderung James' folgendermaßen zuſammen: „Mit einem Worte,
ſt ein alter junger Mann."

Nunmehr im Alter von sechsunddreißig Jahren stehend, war er eine gelehrte, vorurteilsvolle Persönlichkeit, der es weder an Klugheit noch Witz anmangelte, die aber zwei Hauptpassionen hatte: die eine für Gespräche theologischen oder kirchlichen Inhalts, die andere für die Jagd, die ihn manchmal bis zu sechs Tagen hintereinander in Anspruch nahm. Er besaß nicht den politischen Instinkt Elisabeths; sie hatte Leute aus den verschiedensten Parteien in ihren Rat berufen; er nahm nur die in seinen Rat auf, deren Meinung mit seiner eigenen übereinstimmte. Seine Eitelkeit stand jedoch völlig auf gleicher Höhe mit der ihrigen. Er hatte den Hang des Pedanten zur Prahlerei, rühmte sich z. B. gerne, daß er in einer Stunde mehr ausrichten könne als andere an einem Tage, und war besonders stolz auf seine Gelehrsamkeit. Shakespeareforscher haben, wie erwähnt, in ihm das Vorbild für Hamlet erblicken wollen. Er war wahrlich kein Hamlet, weit eher, wie Alfred Stern ihn irgendwo nennt: ein Polonius auf dem Throne. Wir besitzen die Beschreibung einer Audienz bei James aus dem Jahre 1607 von Sir John Harington. Der König examinierte ihn, so daß er sich an seine Examina in Cambridge erinnert fühlte, führte Sentenzen von Aristoteles an, die er kaum selbst verstand; wünschte, daß Harington ihm einen Gesang von Ariosto laut vorlesen wolle, und fragte ihn dann, worin der reine Witz bestände und wen er am besten kleide; fragte dann weiter, ob ein König nicht der erste Gelehrte seines Landes sein müsse, und ferner, ob die Macht des Teufels nicht groß sei, und weshalb der Teufel mehr in alten Weibern wirke als in andern — welch letzte Frage Sir John derb und humoristisch beantwortete, indem er darauf hinwies, daß im Neuen Testament den bösen Geistern eine große Vorliebe für trockene Stellen zugeschrieben werde. James erzählte darauf, daß in Schottland vor dem Tode seiner Mutter tanzende und blutige Köpfe in der Luft gesehen worden seien, und beschloß seine Rede: „Nun, Sir, haben Sie Proben meiner Einsicht gehört. Ich werde in Zukunft Ihrer Urteilskraft an den Punkten beistehen, wo ich fühle, daß Sie Mängel haben.“ So froh über sein Alles-besser-wissen ist nach James vielleicht nur ein einziger europäischer Herrscher gewesen.

Das Verhältnis zwischen James und England war während der Regierung Elisabeths nicht immer gleich gut gewesen.

im Jahre 1584 hatte er mit seinem lebhaften Unwillen gegen die esbyterianische Klerisei, die sich in alle Regierungsverhältnisse ischen wollte, den Papst um Beistand für sich und seine gefangene utter angerufen. Aber schon im folgenden Jahre schloß er gegen n hohes Jahrgeld ein Bündnis mit Elisabeth, und als dieses 86 bestätigt wurde, enterbte seine Mutter ihn und bestimmte hilipp II. zu ihrem Thronfolger. Gerade zu der Zeit, als der rozeß gegen Maria Stuart geführt wurde, suchte James um Anennung seines Titels als Erbe von England nach, eine unwürdige, nritterliche Handlung, die ihm von vornherein jedes Einschreiten gen das Urteil, das die englische Regierung über seine Mutter fällen und zu vollstrecken für gut finden möchte, unmöglich achte. Nichtsdestoweniger berührte ihn die Hinrichtung seiner utter natürlicherweise aufs peinlichste, und in seiner Erbitterung rüber beschleunigte er seine längst geplante, von Elisabeth ungern sehene Verheiratung mit der dänischen Prinzessin Anna, der ochter Friedrichs II. Durch diese Ehe erreichte er einen politischen orteil, indem Dänemark bei deren Abschließung seine Forderung f die Orkney-Inseln fallen ließ.

Seine Braut, die Ende 1574 in Skanderborg geboren war, tte bei ihrer Verheiratung das fünfzehnte Jahr noch nicht erreicht d war ein hübsches Mädchen mit weißer Haut und goldenen aaren. Als Tochter eines lutherischen Vaters und der lutherischen ophie von Mecklenburg war sie in der protestantischen Orthodoxie zogen, hatte von Tycho Brahe einigen Unterricht in der Chemie halten und war im übrigen nicht wenig verzogen worden. Man tte ihr die größten Vorstellungen davon beigebracht, was es heiße, m dänischen Königshause anzugehören, so daß sie mit ihrem nftigen Gemahl in der Überzeugung von dem Werte monarchischer rrlichkeit übereinstimmte. Im übrigen bestand ihr Wesen aus tem Humor und angeborenem Witz, einer munteren Oberichlichkeit, die zuweilen einen etwas leichtfertigen Charakter nahm. So gab ihr Betragen schon drei Jahre nach ihrer chzeit Veranlassung zu einem Skandal, indem die öffentliche einung — sicherlich mit Unrecht — James als Mitschuldigen der Ermordung des Grafen Murray bezeichnete, dessen Betigung dem König, wie man annahm, wünschenswert erscheinen ßte.

Die Schwierigkeiten, die sich der Überfahrt Annas von Dänemark nach Schottland im Jahre 1590 entgegenstellten, sind bekannt. Ein Sturm, als dessen Ursache viele dänische „Hexen“ und nicht weniger als zweihundert unglückliche „Hexen“ in Schottland den Flammen des Scheiterhaufens überliefert wurden, verschlug die Braut nach Oslo in Norwegen. Der ungeduldige Bräutigam vollführte nun die einzige romantische Tat seines Lebens, er ging an Bord, um sie zu suchen, fand sie, wo sie war, wurde in Oslo getraut und verbrachte den Winter in Dänemark.

Schon als Königin von Schottland legte Anna dieselbe Baulust an den Tag wie ihr Bruder Christian IV. Als Königin von England gab sie Ärgernis durch ihr beständiges Kokettieren mit dem römischen Katholizismus. Sie ließ sich als Geschenke vom Papste allerlei katholische Schnurrpfeifereien überbringen, die ihr abgenommen und zurückgesandt wurden, während der Überbringer in den Tower eingesperrt wurde. Sie bezeigte eine liebenswürdige Selbständigkeit, indem sie für Walter Raleigh, der von ihrem Gemahl in den Tower geworfen worden war, Teilnahme und Wohlwollen an den Tag legte, sonst aber war sie unbedeutend, vergnügungssüchtig und prachtliebend, daher auch Beschützerin der Dichter, die, wie Ben Jonson, Maskenspiele für die Hoffestlichkeiten schrieben, und im Gegensatze zu der ökonomischen Elisabeth so verschwenderisch, daß sie stets verschuldet war. Gleich nach ihrer Ankunft in England war sie Juwelieren und andern Kaufleuten ungeheuere Summen schuldig.

Der neue König täuschte schnell die Hoffnungen, welche Puritaner und Katholiken auf seine Duldsamkeit gesetzt hatten. Während er noch auf der Reise von Edinburgh nach London begriffen war, hatten die Dissidenten ihm zahlreiche Gesuche wegen Verbesserung ihrer Lage überreicht, und er schien nach beiden Seiten hin Gutes zu versprechen. Aber schon im Januar 1604 kam es bei einer Versammlung, die er auf Schloß Hampton Court zusammenberufen hatte, zu einem Bruch zwischen ihm und den Puritanern, indem die bloße Nennung des Wortes „Presbyter“ ihn in Wut versetzte. Die Formel No bishop, no king drückte, obgleich nicht von ihm erfunden, seine Grundanschauung aus. Da das Unterhaus die puritanischen Gesuche begünstigte, so setzte er als Antwort die Sitzungen des Parlamentes aus, nachdem er das Haus in unwürdigen

ıd prahlenden Worten beſchimpft hatte. Er berief ſich in ner Rede darauf, daß man ihn in Schottland nicht nur als nig, ſondern auch als Ratgeber betrachtet habe: in England e man von Morgen bis Abend nichts anderes als ſeinen rſchlägen mit Tadel begegnen; dort ſei alles, was von ihm ıgegangen wäre, gutgeheißen worden, hier würde alles ver= htigt uſw. Die puritaniſche Geiſtlichkeit, die ſich dem angli= niſchen Ritual nicht fügen wollte, wurde aus ihren Stellungen trieben.

Den Katholiken erging es noch ſchlimmer. James hatte anfangs Abſicht, die ihnen auferlegten harten Geldbußen zu ermäßigen; r die Entdeckung von katholiſchen Verſchwörungen verurſachte en Umſchlag in ſeiner Geſinnung. Die katholiſchen Prieſter und Schüler der von den Jeſuiten geſtifteten Schulen wurden aus= vieſen. Nach der Entdeckung der großen Pulververſchwörung von ıy Fawkes 1605 wurde die Stellung der Katholiken natürlicher= iſe ganz unhaltbar.

Einer der tiefſten Züge im politiſchen Charakter des Königs r ſein Eifer, mit Spanien Frieden zu machen und zu halten. hon ehe er London erreicht hatte, befahl er die Einſtellung der ndlichkeiten, und ſchon 1604 ſchloß er den Frieden. Eine der ſachen, weshalb er ſofort feindlich gegen Raleigh auftrat, war die, ; ihm Raleighs Haß gegen Spanien und ſeine Unluſt zum eden mit Spanien wohl bekannt waren, und Raleigh vermehrte den folgenden Monaten den Unwillen des Königs noch, indem ſich ſtets für den Krieg ausſprach. Es gab jedoch andere und ıiger unperſönliche Gründe für die feindliche Haltung des Königs. leigh war der Liebling Eliſabeths geweſen, und er hatte der ıigin 1601 eine von ihm verfaßte Staatsſchrift über „die Ge= ren ſeitens einer ſpaniſchen Partei in Schottland“ überreicht, deren vermutlichem Inhalt James ſo ſehr erſchreckt worden :, daß er Eliſabeth dreitauſend Mann ſchottiſcher Hilfstruppen :n die Spanier angeboten hatte. Raleigh war ein Gegner von x geweſen, der ja bei James Stütze geſucht und ſein Schickſal dem des Königs verknüpft hatte, und was ſchlimmer war, er e, ohne es eigentlich zu wiſſen, einen Mann zum Feinde, der ; weit ſchärfer gegen Eſſex aufgetreten war, der aber ſchon vor Tode der Königin James ſeiner unbedingten Ergebenheit ver=

15*

sichert hatte, nämlich Robert Cecil, dem der Ehrgeiz und die Fähigkeiten Raleighs Furcht einflößten.

Raleigh befand sich in Westengland, als die Königin starb, und konnte also den Sturmlauf nach Norden dem König James entgegen, der in diesen Tagen Londons ganzen Adel entführte, nicht gleich mitmachen. Als Raleigh sich dann mit einem großen Gefolge in Bewegung setzte, um dem König entgegenzuziehen, hatte er schon eine Art von Befehl erhalten, dies zu unterlassen. James hatte nämlich an Cecil Blankette gesandt, worauf die Namen der Persönlichkeiten vermerkt werden möchten, die der König nach Cecils Meinung nicht empfangen solle, wodurch der Betreffende jeder Verpflichtung, dem König entgegenzureiten, enthoben wurde. James empfing Raleigh ungnädig und sagte ihm gleich mit einem schlechten Wortspiel auf seinen Namen, daß er Ungünstiges von ihm gehört habe (On my soul, man, I have heard but rawly of thee). Wenige Wochen nachher beraubte er ihn — jedoch gegen passenden Ersatz — seiner Stellung als Hauptmann der Garde, die einem Schotten, Thomas Erskine, verliehen wurde, und nur einige Wochen später erhielt Raleigh den Befehl, seine Amtswohnung in London, auf die er große Summen verwandt hatte, zu verlassen und sie augenblicklich an den Bischof von Durham abzutreten.

Endlich eines Tages im Juli 1603, als er gerade im Begriff stand, mit dem Könige auszureiten, wurde er unter der Anklage des Hochverrats gefangen genommen; und dieser Schritt bezeichnete den Anfang der vielen schlechten Handlungen gegen den ausgezeichneten und um England hoch verdienten Mann, die seine dreizehnjährige Gefangenschaft im Tower herbeiführten und erst durch einen Justizmord ihren Abschluß fanden, als er 1618 — nachdem er die schönste Rede gehalten hatte, die jemals auf einem Schafotte gesprochen worden ist — mit einem Mut und einer ruhigen Würde ohnegleichen sein Haupt auf den Block legte.

Für uns ist es heutzutage schwer verständlich, wie ein Mann von Raleighs Wert im damaligen England der bestgehaßte Mann sein konnte. Für uns ist er, wie Gardiner es ausgedrückt hat, einfach der Mann, der mehr Genie hatte, als alle Mitglieder der Regierung zusammen, oder, wie Gosse ihn genannt hat: die Gestalt,

denſelben Platz auf dem Felde der Handlung einnimmt, wie
keſpeare auf dem der Einbildungskraft und Bacon auf dem des
ankens. Daß er aber zur Zeit ſeiner Gefangennahme allgemein
ßt war, iſt gewiß.

Manche verabſcheuten ihn als Feind von Eſſex. Es hieß ja,
habe Eſſex in deſſen Todesſtunde verhöhnt. 1618 ſchreibt
eigh ſelbſt darüber: „Es iſt geſagt worden, ich ſei ein Verfolger
Lord Eſſex, ich hätte mit Geringſchätzung Tabakswolken aus-
ßen, als er auf dem Schafotte ſtand. Aber ich nehme Gott
Zeugen, daß ich Tränen über ihn vergoß, als er ſtarb. Ich
me ein, daß ich der gegneriſchen Partei angehörte, aber ich
te, daß er ein edler Herr war. Die, welche mich gegen ihn
etzten [augenſcheinlich Cecil], verfolgten hinterher mich ſelbſt."
h was nützte es, daß die Beſchuldigung grundlos war, wenn
Glauben fand; auch gab es andere, weit unvernünftigere Gründe
i Haſſe. Einer von Raleighs Briefen aus den letzten Tagen
abeths lehrt uns, daß die Gaſtwirte im ganzen Lande ihm die
uld für eine Steuer beimaßen, die ihnen einzig und allein die
ſucht der Königin auferlegt hatte. In dieſem Briefe bittet er
il, Eliſabeth zu bewegen, daß ſie die Steuer aufhebe; denn, ſagt
„Ich kann ſonſt nicht leben, mein Geſicht nicht außerhalb
nes Hauſes zeigen, nicht durch die Städte zu reiten wagen, wo
e Gaſtwirte wohnen." Es iſt förmlich, als hätte eben ſeine
ße dieſen Mann, der ſeinen Wert fühlte und ſich keines unter-
igen Weſens befleißigen wollte, zur Zielſcheibe des allgemeinen
ſes gemacht.

Zwar hatte der große, ſtarke, etwas knochige Raleigh mit ſeiner
tigen Geſichtsfarbe und ſeiner offenen Phyſiognomie etwas volks-
lich Gewinnendes; aber als echte Renaiſſancegeſtalt forderte er
ch ſeinen Stolz und ſeine Prachtliebe heraus. Seine Anzüge
en immer verſchwenderiſch, und er liebte es, wie heutzutage ein
iſcher Schah oder ein indiſcher Rajah, ſich bis herab zu den
uhen mit koſtbaren Edelſteinen zu überſäen. Als er 1603 ver-
et wurde, trug er für viertauſend Pfund (in unſerem Gelde
000 Mark) Juwelen auf ſeiner Bruſt, und als man ihn 1618
i letzten Male gefangen nahm, waren ſeine Taſchen angefüllt
Diamanten und Hyazinthen, die er in aller Eile von ſeinem
uge abgeriſſen hatte.

Von denen, die unter ihm gedient hatten, wurde er angebetet, sie schätzten sowohl sein Herz wie seine Energie und seinen Verstand. Aber der große Haufen, dem er Geringschätzung zeigte, und die Höflinge und Staatsmänner, mit denen er sich um die Gunst Elisabeths bewarb, nannten ihn unverschämt und rücksichtslos ohnegleichen. Sie hatten auch dafür gesorgt, daß er trotz der großen Gunst, deren er genoß, niemals irgend eine führende Stellung erlangte, nicht einmal auf den kriegerischen Seefahrten, wo er sich am meisten auszeichnete. Stets nahm er die Stelle eines Zweitkommandierenden ein. Ja, nicht einmal seinem während der letzten Jahre von Elisabeths Regierungszeit gehegten Wunsche, Mitglied des Staatsrates zu werden, wurde jemals Folge gegeben.

Jetzt war er über fünfzig Jahre und vor der Zeit gealtert. Die Entdeckung der katholischen Verschwörung Watsons hatte den Verdacht auf Raleighs unzuverlässigen Freund Lord Cobham hingelenkt, der von dem heimlich Geplanten etwas erfahren hatte, und dieser Verdacht wurde auf Raleigh überführt, der, wie man vermutete, sich auf Intriguen eingelassen hätte, um den König zugunsten Arabella Stuarts vom Throne zu stoßen. Die Anklage lautete auf Hochverrat, und bei der damaligen Handhabung dieses Gesetzes in England war in der Regel der eines solchen Verbrechens Beschuldigte rettungslos verloren, wie wenig schuldig er auch sein mochte. „Ein Jahrhundert später", sagt Gardiner, „hätte Raleigh über die gegen ihn vorliegenden Beweise lächeln können." Damals war das Gesetz ebenso grausam wie ungerecht. Der Angeklagte galt für schuldig, bis er seine Unschuld nachwies; kein Anwalt durfte für ihn eintreten, und er mußte unvorbereitet und in kürzester Frist Beschuldigungen widerlegen, die mit dem größten Fleiß und in aller Ruhe lange gegen ihn vorbereitet worden waren. Der Verdacht einer so empörenden Freveltat wie der, die Landung spanischer Heere an der Küste des freien England betrieben zu haben, war außerdem genügend, jeden Mann von vornherein aller Sympathien zu berauben. Kein Wunder, daß Raleigh sich wenige Tage, nachdem die Klage gegen ihn anhängig gemacht worden war, das Leben zu nehmen suchte. Sein berühmter Brief, den er vor dem Selbstmordversuche an seine Frau richtete, liefert das reinste Bild von der Verzweiflung eines großen Mannes über ein

eschick, dem er zwar gewachsen war, das er aber nicht über-
inden konnte.

Während diese Tragödie im Tower aufgeführt wurde, traf
an in London großartige Vorbereitungen zu dem feierlichen Einzug
s Königs und der Königin in ihre neue Hauptstadt. Sieben
ächtige Ehrenpforten wurden errichtet. „Englands Cäsar", wie
enry Petowe in seiner Krönungsschrift James mit einiger Über-
reibung titulierte, wurde von den Dichtern des Reiches mit einer
egeisterung gefeiert und verherrlicht, als hätte er schon cäsarische
aten ausgeführt.

Henry Chettle schrieb seinen Frühlingsgesang des Schäfers
um Empfang von König James, unserem mächtigsten
ouverän, Samuel Daniel Eine panegyrische Gratulation
n die Majestät des Königs, Michael Drayton An König
ames' Majestät, ein Gratulationsgedicht. Der Schau-
pieler Thomas Greene verfaßte Eines Dichters Gesicht und
ines Fürsten Ruhm, gewidmet dem hohen und mächtigen
ürsten James, König von England, Schottland, Frank-
eich und Irland, und noch ein paar Dutzend andere Dichter
ehen ihre Stimme ertönen. Daniel schrieb ein Maskenspiel, das
uf Hampton Court aufgeführt wurde, Dekker eine Beschreibung
om Einzuge des Königs mit poetischen Dialogen, Ben Jonson ein
hnliches Stück, dann Drayton einen Triumphpäan, dann Ben
onson wieder ein Maskenspiel Die Penaten und ein anderes
ie Schwärze, und wohl zwanzig kleinere Schöngeister Dichtungen
n demselben Stil. Die bescheidenen, leicht schmeichelhaften An-
ielungen auf James, die wir in Shakespeares Schauspielen aus
ieser Zeit gefunden haben und recht bald aufs neue finden werden,
nd in diesem Huldigungssturm äußerst schwach, rein verschwindend.
ätten sie gefehlt oder wären sie ein Fünkchen weniger ehrerbietig
wesen, so würde das der Gnade gegenüber, mit der James die
ruppe Shakespeares gleich überhäufte, eine geradezu unverantwort-
che, sinnlose Demonstration gewesen sein.

Höchst interessant ist es, in unseren Tagen das Programm für
e königliche Prozession vom Tower nach Whitehall durchzulesen,
orin alle Würdenträger des Reiches vorkommen und bei der alle
vilegierten Gruppen, der Hof, der hohe Adel, die Geistlichkeit
nd die Garde vollzählig vertreten waren.

Mitten in dem ungeheuren Zuge reitet der König unter einem Baldachin. Zunächst vor ihm die Herzöge, die Marquis, die ältesten Söhne der Herzöge, die Grafen usw. Zunächst hinter ihm die Königin und hinter dieser die vornehmsten Damen des Reiches, die Herzoginnen, die Marquisen, die Gräfinnen, die Vicomtessen usw. Unter den namhaft gemachten Damen befindet sich mit der Bemerkung „auf besonderen Befehl" Lady Rich, und unter der Seite steht eine Anmerkung, die kund gibt, daß sie als Tochter von Henry Bourchier, Grafen von Essex, zugegen sei. James hat in ihrer Person ihren hingerichteten Bruder auszeichnen wollen. In der Prozession nimmt Francis Bacon unter den Juristen einen Ehrenplatz ein; seinem Namen sind folgende Worte beigefügt the Kings Counsell at Lawe. Seine Gelehrsamkeit und untertänige Geschmeidigkeit und des Königs Pedanterie und monarchischer Hochmut fanden einander schnell. Doch ganz vorne an der Spitze des Zuges hinter den Herolden, den Dienern des Prinzen und der Königin, unter the Kings Servants, angetan mit der Tracht von dem roten Tuch, das ihm nach Ausweis der Hofrechnungsberichte überliefert worden war, ritt William Shakespeare.

James war ein großer Liebhaber des Schauspiels; Schottland hatte aber weder Dramen noch Schauspieler. Vor nicht langer Zeit, im Jahre 1599, hatte er in Edinburgh gegen den Beschluß des presbyterianischen Rats, das Auftreten englischer Schauspieler zu verhindern, kräftig seinen Willen behauptet.

Schon am 17. Mai 1603 hatte er das Patent Pro Laurentio Fletcher et Willielmo Shakespeare et aliis ausgestellt, wodurch die Truppe des Lord Kammerherrn zu königlichen Schauspielern befördert wurde.

Daß Lawrence Fletchers Name zuerst genannt wird, liefert uns einen Fingerzeig zum Verständnis dieses Schrittes seitens des Königs. Aus den Registern des Stadtrates in der schottischen Stadt Aberdeen für den Monat Oktober 1601 geht hervor, daß auf besondere Empfehlung des Königs einer Schauspielergesellschaft für ihr Auftreten dort in der Stadt ein Gratiale ausgezahlt worden, und wir sehen, daß einer der Schauspieler, Lawrence Fletcher, als Bürger und Gildenmitglied der Stadt aufgenommen wurde. Charles Knight hat trotz der von Elze in seinen

bhandlungen zu Shakeſpeare gemachten Einwendungen herlich recht, wenn er meint, dieſer Fletcher ſei ein Engländer weſen und habe zu Shakeſpeare in nahen Beziehungen geſtanden. nn der Schauſpieler Auguſtin Philipps, der 1605 ſeinem kameraden" William Shakeſpeare dreißig Shilling in Gold ver= chte, teſtamentierte auch zwanzig Shilling an ſeinen „Kameraden" wrence Fletcher.

James kam am 7. Mai 1603 nach London, begab ſich der ſt wegen am 13. nach Greenwich, und ſchon am 17. wurde, wie en erwähnt, jenes Patent dort ausgeſtellt. Doch völlig ungereimt irde die Annahme ſein, die Truppe des Lord Kammerherrn hätte h in den drei Tagen, die zwiſchen der Ankunft des Königs in reenwich und der Ausſtellung des Patentes liegen, in der Stadt ngefunden und den König durch ihr Spiel ſo ſehr befriedigt, daß ſie zu ſeiner Leibtruppe befördert habe. Er muß ſie augen= ſcheinlich ſchon vorher gekannt, ja vielleicht teilweiſe, während er ch König von Schottland war, in ſeinem Dienſte gehabt haben, ıd hiermit ſtimmt es überein, daß Mitglieder von Shakeſpeares ſellſchaft, wie oben angeführt, im Herbſte des Jahres 1601 in erdeen geſpielt hatten. Es iſt ſogar wahrſcheinlich, daß Shake= are ſelbſt mit ſeinen Kameraden in Schottland geweſen iſt. ı Macbeth hat er die Wieſe, die in Holinſhed bei Inverneß gt, in die Heide, die ſich wirklich dort befindet, verwandelt, ıd die zahlreichen Anſpielungen auf ſchottiſche Verhältniſſe deuten rauf hin, daß Shakeſpeare den erſten Anſporn zum Stücke in chottland empfangen hat. Vielleicht haben Shakeſpeares Ge= nken eben die ſchottiſche Tragödie umkreiſt, während er mit m königlichen Wappen auf ſeiner roten Tracht an der Prozeſſion lnahm.*)

---

*) S. E. Gardiner: History of England vol. I. — Th. Milner: he History of England. — Alfred Stern: Geſchichte der Revo= tion in England. — Goſſe: Raleigh. — J. Nicols: The Progresses, rocessions and Magnificent Festivities of King James e First vol. I. — Disraeli: An Inquiry into the literary and litical Character of James the First. — Dictionary of ıtional Biography: James, Anna. — Nathan Drake: Shakspeare d his times.

XXII.

Wäre Shakespeare im Alter von vierzig Jahren gestorben, bemerkt Dowden irgendwo, so würde die Nachwelt gesagt haben, daß sein Tod allerdings einen großen Verlust bedeute, aber man hätte sich damit getröstet, daß er mit Hamlet auf dem Gipfel seiner schöpferischen Begabung angelangt sei; er würde dennoch kaum mehr etwas von gleicher Bedeutung hervorgebracht haben.

Und doch folgten nun Schlag auf Schlag Macbeth, Othello, König Lear, Antonius und Kleopatra usw. Hamlet war nicht der Abschluß einer Bahn; Hamlet war das Schwungbrett, vermöge dessen Shakespeare in eine ganz neue Welt von dunklen Geheimnissen hineinsprang. Dowden hat die Reihe von tragischen Gestalten, die von 1604 bis 1610 an seinem Auge vorbeigleiten, treffend mit den blutigen und drohenden Erscheinungen verglichen, die im Hexenspiegel an Macbeths Blicken vorbeiziehen.

Shakespeare hatte in seiner Jugend den Hang der Jugend geteilt, überall das Gute zu sehen und selbst im Bösen etwas Gutes zu finden. Er war mit seinem Helden König Heinrich der Meinung gewesen, daß in allen bösen Dingen ein Kern von Gutem enthalten sei (There is some soul of goodness in things evil). Wenn nun der Jammer des Erdenlebens, das Unglück als Problem, vor seinem inneren Auge emporstieg, so war es besonders die Bosheit als Macht, die in ihrer ganzen Eigentümlichkeit und Gewalt vor ihn hintrat. Wir haben seine Grübeleien darüber in Hamlet und in Maß für Maß verfolgt. Zwar hatte er sich schon früher mit der Bosheit beschäftigt und sie im größten Stile dargestellt; aber in Richard III. lag das Hauptgewicht noch auf der äußeren Geschichte; Richard ist derselbe von seinem ersten Auftreten bis zu seinem letzten. Jetzt fesselte es Shakespeare zu verfolgen, wie eine Persönlichkeit, in deren Adern die Bosheit einige Tropfen von ihrem Gift gespritzt hat, anschwillt, verdorben wird, sich zur Selbstauflösung oder zur Vernichtung entwickelt wie Macbeth, Othello, Lear. Der Ehrgeiz der Lady, der Neid Jagos, die Undankbarkeit der Töchter führen eine Reihe von Handlungen herbei, die unwiderstehlich wachsendes Unglück gebären.

Macbeth ist meiner Überzeugung nach der Gegenstand, den Shakespeare nun zuerst vornimmt. Mit Sicherheit wissen wir von dem Stücke allerdings nur, daß es 1610 auf dem Globetheater gespielt wurde. Dr. Simon Forman hat in seinen Aufzeichnungen Booke of Plaies and Notes thereon eine Aufführung von Macbeth, der er am 20. April dieses Jahres beiwohnte, ausführlich geschildert. Aber schon in der Komödie The Puritan aus dem Jahre 1607 findet sich eine unzweifelhafte Anspielung auf den Geist Banquos und der Hinweis, der bei Macbeth in den Zeilen (IV, 1) vorkommt:

Einige seh' ich,
Die zwei Reichsäpfel und drei Szepter tragen!

dieser Hinweis auf die beiden vereinigten Königreiche von England und Schottland und deren Verbindung mit Irland unter James konnte nur dann stark wirken, wenn er kurz nach dem Ereignisse von der Bühne herab zum Ausdrucke gelangte. Da James am 0. Oktober 1604 zum Könige von Großbritannien und Irland ausgerufen wurde, so ist Macbeth kaum später als in den Jahren 604—1605 entstanden.

Mit der Thronbesteigung König James' kam ein Hauch von Schottland in das englische Leben hinein, und es weht schottische uft in Macbeth. Die Tragödie spielt in dem Vaterlande des euen Königs, und die Heiden und Wälder und Burgen Schottlands sowie die Leidenschaften und die Poesie dieses Reiches sind i dem düsteren Drama naturgetreu wiedergegeben.

Vieles deutet darauf hin, daß ein einziger Gedankenflug Shakeeare von Hamlet zu Macbeth geführt hat. Macbeth ist als Persönlichkeit eine Art Gegenstück zu Hamlet. Der dänische Prinz t eine leidenschaftliche, aber feine und sinnige Natur, die vor em ihm vorschwebenden Todschlage Unruhe, Selbstvorwürfe und Selbstqual empfindet, aber nach der begangenen Tat niemals e geringste Reue — und er tötet doch vier Personen vor dem önige! Der schottische Than ist der grobe, einfache Krieger, der ann der Handlung, der nach kurzem Bedenken zustößt, aber eich nach dem Morde von Gesichts- und Gehörshalluzinationen griffen wird und dann — wild und wankend wie ein Delirist — n Missetat zu Missetat getrieben wird. Er betäubt seine Selbst-

anklagen und nachdem er sich mit hoffnungsloser Wut verteidi
hat, stürzt er schließlich wie ein an den Pfahl gebundener Bä
Hamlet sagt:

Der angebornen Farbe der Entschließung
Wird des Gedankens Blässe angekränkelt.

Macbeth spricht gerade das Entgegengesetzte (IV, 1) aus:

Von nun an sei
Der Erstling meines Herzens auch zugleich
Der Erstling meiner Hand.

Sie bilden polare Gegensätze; Hamlet: der Grübler, Macbet
der Feldherr, „der Liebling Bellonas". Hamlet hat Überfluß
Bildung und Geisteskraft. Seine Stärke ist von anderer A
sie trägt eine Maske; er ist ein Virtuose der Verstellungskun
Macbeth besitzt die Natürlichkeit des plumpen Menschen, er ver
sich, wenn er täuschen will. Seine Frau muß ihn bitten, kein
bekümmertes Gesicht zur Schau zu tragen, sondern ein Gesi
welches das Geschehene verberge.

Hamlet ist ein vornehmer Mensch, sehr stolz, seines Wer
sehr gewiß, sehr selbstkritisch, zu selbstkritisch, um in dem Sin
ehrgeizig zu sein, wie die Menge das Wort auffaßt. Für Macb
dagegen bedeutet ein klingender Titel: Ehre; ein Kranz auf d
Kopfe, eine Krone um die Stirn: Größe. Nachdem die Hexen auf
Heide und eine andere Hexe auf der Burg, seine Frau, seine Bl
auf den Glanz der Krone und die Macht des Zepters hingele
haben, hat er sein großes Ziel gefunden, einen sicheren Gewinn
dieses Leben, wofür er sein Wohlergehen in „dem andern Lebe
gerne aufs Spiel setzt. Während Hamlet mit seinem Anre
auf die Krone dem ihm geraubten Thron kaum einen Gedan
schenkt, erschlägt Macbeth seinen König, seinen Wohltäter, sei
Gast, um von ihm und seinen Söhnen den Stuhl mit dem Purp
baldachin zu erbeuten.

Und doch besteht eine Ähnlichkeit zwischen Macbeth u
Hamlet. Man fühlt, daß die beiden Tragödien bald hint
einander geschrieben sind. Macbeth steht in seinem ersten Mo
loge (I, 7) unentschlossen da und hat dieselben Bedenken
Hamlet:

Wär's abgetan, wenn es getan, gut wär's dann,
's würd' rasch getan: ja, wenn der Meuchelmord
In seinem Garn die Folgen hielt und haschte
Durch den Vollzug Erfolg, daß dieser Streich
Wär Alles-Sein und Alles-Enden hier,
Nur hier auf dieser Bank und Schul' der Zeit,
Das Jenseits setzt' ich dran. —

Hamlet sagt: Wären wir dessen gewiß, daß es kein Jenseits
ibe, so suchten wir den Tod! Macbeth sagt: Wüßten wir nicht,
aß uns schon hier das Urteil gesprochen wird, so machten wir uns
enig aus dem andern Leben.

Das ist der Gegensatz in der im übrigen verwandten
eflexion. Doch Macbeth läßt sich durch diese Reflexion nicht
mmen. Er drückt seinem Willen, wie er sagt, die Sporen des
hrgeizes in die Flanken, wohl wissend, daß dieser einen zu weiten
prung tun und zu Boden fallen wird. Er kann nicht wider-
hen, da er von einem ihm überlegenenen Wesen, einem Weibe
gespornt wird.

Er besitzt Phantasie wie Hamlet, aber eine viel leichter auf-
scheuchte und geisterseherde. Daß Hamlet das Gespenst seines
aters sieht, ist von Anfang an nichts ihm allein Eigentümliches;
idere haben es vorher gesehen und erblicken es gleichzeitig.
lacbeth hat öfters Gesichte, die kein anderer sieht, und hört oft
timmen, die kein Anderer vernimmt.

Als er die Ermordung des Königs beschlossen hat, sieht er
i der Luft einen Dolch:

Ist dies ein Dolch, den ich hier vor mir seh,
Den Griff mir zugewandt? — Ha, laß dich packen! —
Ich hab dich nicht, und doch seh ich dich stets.
Bist du, verderbliches Gebild, nicht fühlbar
Den Händen, wie dem Auge? Oder bist du
Nur ein Gedankendolch, ein Wahngebild,
Erzeugt in dem von Glut gedrückten Hirn?

Nach dem Morde folgt gleich eine Gehörshalluzination:

Mich deucht', ich hört' 'ne Stimme rufen: „Schlaf' nicht mehr,
Macbeth erschlägt den Schlaf!"

Und sehr bezeichnend hört Macbeth, wie eben diese Stimme
n verschiedene Titel gibt, auf die er stolz ist:

Stets rief es: „Schlaf' nicht mehr!" im ganzen Hause:
„Glamis erschlug den Schlaf, und drum soll Cawdor
Auch nimmer schlafen; Macbeth nimmer schlafen!"

Noch eine Parallele verrät die Verwandtschaft zwischen d
dänischen und der schottischen Tragödie. Nur in diesen Dram
kehren die Toten aus ihren Gräbern zurück, um auf der Büh
des Lebens aufzutreten; nur in ihnen dringt ein Hauch aus d
Geisterwelt in die Atmosphäre der Lebenden. Weder in Othel
noch in Lear kommt etwas Ähnliches vor.

Hier so wenig wie in Hamlet wird durch die Einführu
übernatürlicher Elemente beabsichtigt, eine selbständig wirken
übermenschliche Macht in das Menschenleben eingreifen zu lasse
diese Elemente sind vielmehr durchsichtige Symbole. Die hier a
tretenden, übernatürlichen Wesen können aber gleichwohl nicht a
bloße Gesichte aufgefaßt werden; ihre Existenz wird ausdrückl
als außerhalb der Halluzination liegend geschildert. Wie in Haml
der Geist des Königs nicht allein vom Prinzen gesehen wird, so
Macbeth die Hexen nicht bloß vom Helden des Stückes, ja sie si
sogar mit ihrer Königin Hekate auf der Bühne, wenn sie v
niemand anders als von den Zuschauern gesehen werden.

Man darf nicht vergessen, daß diese ganze Geister- und Hexe
welt für die Zeitgenossen Shakespeares eine andere Bedeutung ha
als für uns; auch ist es nicht vollständig ausgeschlossen, daß Sha
speare das Vorhandensein derartiger Wesen für möglich gehalten h
Große Dichter sind im Unglauben selten konsequent gewes
Holberg glaubte ja noch, ein Gespenst gesehen zu haben. Die
jedoch von geringerer Bedeutung als der geistige Zustand der
für die Shakespeare schrieb.

Das englische Volk glaubte im Anfang des 17. Jahrhunde
noch an eine Menge verschiedenartiger böser Geister, welche
Ordnung der Natur durchbrächen, Ungewitter und Seegang v
ursachten, Unglück und Tod verkündeten, Hungersnot und Seuch
verbreiteten. Man stellte sie sich im allgemeinen als alte, runzel
Weiber vor, die in Höllenkesseln die fürchterlichsten Untaten braut
und wenn man glaubte, solche Hexen entdeckt zu haben, so n
die Losung: Scheiterhaufen und Feuertod.

Bischof Jewel hatte 1558 Elisabeth in einer Predigt angefl
gegen Zauberer und Hexen einzuschreiten. Einige Jahre spä

wurde eine Frau Dyer, nur weil die Königin mehrere Nächte hintereinander vor Zahnschmerzen nicht hatte schlafen können, wegen Hexerei verklagt. Allein in der kleinen Stadt St. Osees in Essex wurden siebzig bis achtzig Hexen verbrannt.

Zwar hatte Reginald Scott 1584 in seinem Buche The discoverie of witchcraft den Glauben an Zauberei und Hexenkünste mit erstaunlichem Freisinn und aufs klarste widerlegt, aber seine Stimme verhallte im Chore der Abergläubigen, und besonders war König James einer der ausgeprägtesten Fürsprecher dieses Aberglaubens. Er war persönlich zugegen bei dem peinlichen Verhör über die zweihundert Hexen, die aus Anlaß des Sturmes verbrannt wurden, welcher der Überfahrt seiner Braut nach Schottland hindernd in den Weg trat. Mehrere derselben gestanden, auf Besenstielen oder in unsichtbaren, von Schnecken gezogenen Wagen durch die Luft gefahren zu sein, und räumten ein, sich unsichtbar machen zu können — eine Fertigkeit, die sie sich merkwürdigerweise vor Gericht nicht nutzbar machten. James lieferte 1597 in einer Dämonologie selbst eine Art von Hand- oder Lehrbuch in allem Hexenwesen, und 1598 ließ er nicht weniger als sechshundert alte Weiber verbrennen. Im Jahre 1604 brachte die Regierung einen Gesetzvorschlag gegen Zauberei ein, der durchging.

Wie Shakespeare nun aus dem Geisterglauben für seinen Hamlet wundervolle Wirkungen geschöpft hat — die Offenbarung auf der Terrasse ist erhaben in ihrer Art, obgleich der Geist viel zu lange redet — so hat er hier gleich von Anbeginn durch die Erscheinung der Hexen so sicher wie mit einer Stimmgabel die Stimmung seines Dramas angeschlagen, und überall, wo die Hexen auftreten, bringen sie diese Grundstimmung wieder mit sich. Noch weit bewunderungswürdiger als psychologisch begründete Halluzination und als Bühneneffekt ist die Stelle, wo Macbeth den Geist Banquos auf dem für ihn selbst bestimmten Stuhle am Tische sitzen sieht.

Die Repliken lauten (III, 4):

Rosse

Beliebt's Eur Majestät,
Uns hier mit hoher Gegenwart zu ehren?

Macbeth

Der Tisch ist voll.

Lennox

Hier blieb ein Platz Euch, Herr.

Macbeth

Wo?

Lennox

Hier, guter Herr! —
Was ist's, das Eure Hoheit schreckt?

Macbeth

Wer von Euch tat mir das?

Lords

Was, gnäd'ger Herr?

Macbeth

Du kannst nicht sagen, daß ich's tat; drum schüttle
Nicht so die blut'gen Locken gegen mich!

Dies ist so groß, so tief und in so außerordentlichem G dramatisch und theatralisch wie wenige Züge in der ganzen schichte des Dramas.

Und so ist überhaupt beinahe die ganze Grundkompo dieses Trauerspiels: in dramatischer und theatralischer Bezi über alles Lob erhoben. Die Hexen auf der Heide, Macbet der Ermordung König Duncans, Lady Macbeth als S wandlerin — das sind Szenen von so wirkungsvoller Größ sie für immer wie mit Feuerschrift in dem Gedächtnis der Zu haften bleiben.

Kein Wunder, daß Macbeth in späteren Zeiten das popu Trauerspiel von Shakespeare, der Typus seiner Tragödien gen ist und selbst von denen gewürdigt wird, die Shakespeare nicht nach Verdienst zu schätzen verstehen. Kein einziges Dramen ist so einfach komponiert wie dieses: kein anderes li ganz in einem Plan. Keine Zerstreutheit und kein Stocke Handlung wie in Hamlet; keine Doppelhandlung wie in Alles ganz einfach nach dem Systeme: Der Schneeball, de Rollen geraten zur Lawine wird. Und obgleich hier (weg schlechten Beschaffenheit des Textes) Lücken vorhanden sind

dieſes oder jenes (z. B. im Charakter von Lady Macbeth) mehrdeutig erſcheint, ſo iſt hier doch nichts Geheimnisvolles, kein Rätſel zu ergründen. Es liegt nichts Verborgenes zwiſchen den Zeilen, alles iſt groß und klar, ja die Größe und Klarheit ſelbſt.

Und dennoch — dennoch muß ich geſtehen, daß mir dieſes Schauſpiel eines der weniger intereſſanten Werke von Shakeſpeare zu ſein ſcheint, nicht vom künſtleriſchen, ſondern vom rein menſchlichen Standpunkte aus betrachtet. Es iſt ein reiches, höchſt moraliſches Melodrama; aber nur an einzelnen Punkten fühle ich Shakeſpeares Herz darin klopfen.

Dieſe meine kühlere Stimmung Macbeth gegenüber findet vielleicht im weſentlichen darin ihre Begründung, daß dieſes Trauerſpiel uns in einer ſo ſchmählich verſtümmelten Geſtalt überliefert worden iſt. Wer weiß, wie es ausſah, als es von Shakeſpeares eigener Hand kam! Der Text, den wir beſitzen und der lange nach dem Tode des Dichters zum erſten Male gedruckt wurde, iſt beſchnitten und zugeſtutzt, der Theateraufführung zuliebe zuſammengeſtrichen. Wir können deutlich fühlen, wo ſich die Löcher befinden, aber das nützt uns nichts.

Schon die unnatürliche Kürze des Stückes iſt ein Fingerzeig. Trotz ſeiner Fülle von Begebenheiten iſt es faſt das kürzeſte Werk Shakeſpeares. Während Hamlet 3924 Verſe enthält, Richard III. 3599 uſw., hat Macbeth nur 1993 Verſe.

Sodann hat man der Architektur des Stückes augenſcheinlich Gewalt angetan. Das Geſpräch zwiſchen Malcolm und Macduff (IV, 3), das in dramatiſcher Hinſicht eigentlich überflüſſig genannt werden muß, iſt ſo lang, daß es ungefähr den achten Teil vom ganzen Umfang des Trauerſpiels einnimmt. Es iſt anzunehmen, daß die übrigen Szenen einigermaßen im Verhältnis dazu geſtanden haben; denn Shakeſpeare iſt ſonſt nirgends ſo unproportioniert.

An gewiſſen Punkten fühlt man deutlich die Auslaſſungen. Lady Macbeth ſchlägt (I, 5) ihrem Manne vor, Duncan zu ermorden. In der folgenden Szene hat Macbeth ſchon alle Erwägungen, ob er den Mord begehen ſolle, hinter ſich; er überlegt nur, wie er die Tat gefahrlos ausführen könne. Da er ſchwankt und zu ſeiner Frau ſagt, er wage alles, was dem Manne zieme, wer mehr wage, ſei kein Mann, ſo verrät ihre Antwort, wie viel ausgefallen iſt:

Als Ihr es wagtet, da wart Ihr ein Mann;
Und wärt Ihr mehr, als was Ihr wart, so wärt
Ihr um so mehr ein Mann. Da bot nicht Zeit
Noch Ort sich dar, Ihr wolltet beide machen.

Von alledem wissen wir Zuschauer oder Leser nichts. einmal zum kleinsten Zwiegespräch haben die beiden Eheleute gehabt.

Den Stoff zu seiner Tragödie entnahm Shakespeare Buche, das die Quelle für alle seine englischen Historien nämlich Holinsheds Chroniken. Zuverlässige Geschichte hat Holi der hier übrigens nur einen Abschnitt von Hector Boeces Scoto Historiae wiedergab, keineswegs geliefert. Die Empörung Ma walds und der Wikingszug von Svend sind Fabeln; Banquo Fleance als Stammväter der Stuarts sind Erfindungen Chronikenschreiber. Zwischen dem Hause Duncan und dem S Macbeth war Blut geflossen. Lady Macbeth, die eigentlich G hieß, war die Enkelin eines Königs, der von Malcolm II., Großvater Duncans, erschlagen worden. Ihr erster Gemahl zugleich mit fünfzig Freunden in seiner Burg den Feuertod erl Ihr einziger Bruder war auf Malcolms Befehl ermordet wo Auch Macbeths Vater, Finlegh oder Finley, hatte in einem Ka mit Malcolm sein Leben eingebüßt. Beide waren sie also bere an Duncan Blutrache auszuüben. Auch versündigte Macbeth durch sein Attentat auf Duncans Leben nicht an dem Gebot Gastfreundschaft. Er griff ihn auf freiem Felde an und erlegt Und nach den Regeln für die schottische Thronfolge hatte er, wohl zu beachten ist, größeres Anrecht auf den Thron als Du Als König regierte er nach dem Machtraube auf eine feste gerechte Weise. Es liegt eine ebenso gute, wenn auch einfa Psychologie in den wirklich vorliegenden Tatsachen aus dem S 1040, als in den nach Holinsheds Chronik erdichteten Beg heiten, wovon die Tragödie handelt.

Im ganzen genommen folgt Shakespeare Holinshed mit g Genauigkeit. An einzelnen Punkten trennt er sich von Banquo war nach der Chronik mitschuldig an der Ermor Duncans; Shakespeare verändert das, um dem neuen Könige fleckenlosen Stammvater geben zu können. Statt der Schuld des Mordes, wie sie in der Chronik vorlag, überführt Shake

auf König Duncan alle die von Holinshed über den Mord an König Duffe, dem Großvater der Lady Macbeth, erzählten Einzelheiten: wie dieser Mord von dem Befehlshaber der Burg, Forres, ausgeführt wurde, der „durch Worte seiner Frau zu der Untat aufgehetzt worden war." Es versteht sich beinahe von selbst, daß die vorzüglichsten Partien des Dramas, wie die Offenbarung von Banquos Geist oder die Nachtwandlerszene der Lady Macbeth, von Shakespeare allein geschaffen sind.

Es machte seinerzeit (1778), als man das Manuskript zur Hexe von Shakespeares Zeitgenossen, dem Dichter Middleton entdeckte, einen gewissen Eindruck, daß man hier zwei Lieder vollständig vorfand, die in Macbeth nur durch die Anführung der ersten Zeile bezeichnet sind. So das Lied Come away, come away (III, 5) und das Lied Black spirits usw. (IV, 1), welch letzteres in der deutschen Übersetzung nach Middleton vervollständigt ist. Es wurde eine recht müßige Debatte darüber angestrengt, ob Shakespeare Middleton oder Middleton Shakespeare benutzt habe. Letzteres ist ja sicherlich das Wahrscheinlichste, falls überhaupt eine Benutzung stattgefunden hat. Übrigens spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, daß bei den Hexenszenen hie und da in Shakespeares Text, wie er in der Folioausgabe vorliegt, einzelne Zeilen von dem geringeren Dichter eingeschoben worden sind.

Hier wie bei Hamlet liegt die Möglichkeit vor, daß gleichzeitige Begebenheiten den durch die Chronik bei Shakespeare erzeugten literarischen Eindrücken größere Frische und erhöhtes Interesse verliehen. Dasselbe Ereignis aus dem Leben von König James, dessen wir bei Hamlet Erwähnung taten, bot auch gewisse Parallelen mit diesem Stoffe dar. Wie Macbeth, da er als Wirt den König Duncan behausen soll, ihm zu seiner Burg voran reitet, so war Alexander Ruthven, sobald der König ihm seinen Besuch zugesagt hatte, vor James nach Perth geritten. Er war gedankenvoll und zerstreut bei dem Bankett, das er dem König gab, wie man sich Macbeth bei der festlichen Mahlzeit vorstellen muß, die er für Duncan hat herrichten lassen. Und Alexander geleitete James zu dem Zimmer, wo er ihn zu ermorden versuchte, wie Macbeth seinen König zu dem Schlafzimmer führt, das er lebend nicht mehr verlassen wird.

Shakespeare hat das Stück in einem für den Stoff geeigneten Stile geschrieben, heftig bis zur Gewaltsamkeit, zusammengedrän bis zur Gepreßtheit, wo die Bilder dicht aufeinander folgen, n jedoch allgemeine, philosophische Gedanken nur äußerst sparsa vorkommen; ein Stil, der Entsetzen ausdrückt und Entsetzen hervo zurufen geeignet ist, ein Stil, dessen Grundton er beinahe nie ve läßt, sondern nur umändert, wo Lady Macduff das rührende un ergreifende Gespräch mit ihrem kleinen Sohne hat, und den er nu unterbricht, wo der trefflich burleske Monolog des Pförtners ein geflochten ist.

Das Stück dreht sich ausschließlich um die beiden Haupt personen Macbeth und seine Lady; in ihrem Inneren geht de wesentliche Teil der Handlung vor sich. Die übrigen Persone sind nur skizziert.

Der Hexengesang, womit die Tragödie beginnt, endet mit der bewunderungswürdigen Verse:

Fair is foul and foul is fair.

Und tiefsinnig ist der Zug, daß Macbeth, der diese Zei nicht gehört hat, sie durch seine erste Replik in die Erinnerun zurückruft:

So foul and fair a day I have not seen.

Es ist als ob diese Worte ihm in die Ohren tönten; es ver kündet, daß zwischen den Hexen und ihm ein geheimnisvolles Ban besteht. Derartiger feiner Übereinstimmungen und Kontraste gi es überhaupt nicht wenige unter den Repliken der Tragödie.

Nachdem Lady Macbeth, die mit völlig ausgemachter Boshei vor den Zuschauer hintritt, (I, 5) bei sich gesagt hat:

Selbst der Rab' ist heiser,
Der krächzt den Schicksalseintritt König Duncans
In meine Mauern.

wird die nächste Szene mit der glücklichen Stimmung und de anmutigen Bildern folgender Reden eröffnet:

Duncan

Dies Schloß hat eine angenehme Lage;
Mit sanfter Milde schmeichelt sich die Luft
Den zarten Sinnen ein.

Banquo

Der Sommergaſt,
Die Schwalbe, die an Tempeln wohnt, beweiſt
Durch ihr geliebtes Neſt, daß Himmelshauch
Hier buhlend weht; kein Dächlein, Pfeiler, Fries,
Kein Eckchen, wo der Vogel nicht gebaut
Sein hängend Haus und Kinderbett. Wo er
Gern heckt und niſtet, hab' ich ſtets bemerkt,
Iſt milde Luft.

Gleich nachher vertieft der Dichter ſich aufs neue in das Studium dieſer mageren, zart gebauten, harten Frau, die von Herrſchſucht und Glanzbrunſt verzehrt wird und die, obgleich ſelbſt keineswegs die unangefochtene Giftmiſcherin, die ſie ſein möchte, kraft ihres weit ſtärkeren Willens ihren Mann zur Begehung des Verbrechens aufhetzt, das er ihr, wie ſie behauptet, verſprochen habe:

Ich hab' geſäugt und weiß,
Wie ſüß die Liebe zu dem Säugling iſt:
Ich wollt', indem er mich anlächelte,
Die Bruſt aus dem zahnloſen Mund ihm reißen,
Zerſchmettern ſein Gehirn, hätt' ich's geſchworen,
Wie dies Ihr ſchwurt.

So groß iſt ihre Roheit. Und doch iſt ſie weniger ſtark als ſie ſcheint. Denn als ſie bald darauf ihrem Manne die Dolche zurecht gelegt hat, ſagt ſie:

Glich er meinem Vater
Im Schlaf nicht ſo, ich hätt's getan.

Auf die geradezu meiſterliche und ſpannende Szene zwiſchen den Eheleuten nach dem Morde folgt dann als grauenvoller, humoriſtiſcher Kontraſt die muntere Höllenphantaſie des Pförtners, der wähnt, an den Pforten der Hölle Wache zu ſtehen (und unter anderm die Jeſuiten mit ihrer Kaſuiſtik und ihrer reservatio mentalis abzuweiſen), und der darauf folgende Replikwechſel zwiſchen ihm und Macduff über die Einwirkung des Trinkens auf die erotiſchen Neigungen und Fähigkeiten. Bekanntlich ſtrich Schiller ſeinerzeit aus klaſſiſchem Vorurteil in ſeiner Überſetzung jenen Monolog, und erſtattete ihn durch einen frommen Morgengeſang; wunderlicher iſt es, daß ein engliſcher Dichter wie Coleridge ihn

ſtörend gefunden und für unecht gehalten hat. In Wirklichkeit der Monolog, ohne gerade zu den beſten, niedrig-komiſchen E lagen Shakeſpeares zu gehören, als wirkungsvermehrender Gegen zu dem Vorhergehenden und Nachfolgenden eine in der Tragö unentbehrliche Zutat von unſchätzbarem Werte. Die Handlu mußte an dieſer Stelle notwendigerweiſe eine Viertelſtunde unt brochen werden, damit Macbeth und ſeine Gattin zum Anle von Nachtgewändern Zeit gewannen, und welche Unterbrechu könnte effektvoller ſein, als jenes Klopfen an das Burgtor, das beide vor Schrecken zuſammenfahren macht, und das die Pförtn ſzene veranlaßt.

Zu den Perlen des Stückes gehört ferner die Szene zwiſch Lady Macduff und ihrem kleinen Sohne, unmittelbar bevor Mörder kommen um ſie beide zu töten. Alle Äußerungen des klu Kindes ſind intereſſant, und die bitter peſſimiſtiſche Replik Mutter iſt nicht nur merkwürdig bezeichnend für ſie, ſondern a für die damalige Stimmung des Dichters:

> Ich tat nichts Böſes. Doch es fällt mir ein,
> Ich leb' in einer Welt, wo Böſes tun
> Oft löblich iſt, und Gutes tuen manchmal
> Gefährliche Torheit dünkt. Warum denn, ach,
> Erheb' ich dieſe Weibeswehr, zu ſagen:
> Ich tat nichts Böſes?

Ebenſo verzweifelt iſt der Ausbruch des Schmerzes bei Macdu als er von den in ſeinem Hauſe geſchehenen Mordtaten Nachri erhält: „Der Himmel ſah zu und nahm ſie nicht in Schu Der Anfang dieſer großen Szene zwiſchen Malcolm und Macdu den Shakeſpeare Zug für Zug aus ſeinem Holinſhed abgeſchrie hat, iſt ſchwach und matt. Hier iſt kaum eine Wendung v Intereſſe mit Ausnahme der an den Haaren herbeigezogenen Sc derung von der Gabe König Eduard Confeſſors, Drüſenkranke heilen, die augenſcheinlich nur eingeführt iſt, um König Jam eine von ihm gern gehörte Artigkeit zu ſagen. Es ſteht nämlich:

> Man ſagt,
> Er hinterlaſſe dieſe Heilungskraft
> Dem Königshauſe.

Aber der Schluß der Szene, wo Roſſe dem Macduff von em Überfall ſeiner Burg und den dort verübten Mordtaten itteilung macht, iſt bewundernswürdig:

Macduff
Auch meine Kinder?

Roſſe
Weib, Kinder, Diener, alles,
Was man nur fand.

Macduff
Und ich muß ferne ſein.
Tot auch mein Weib?

Roſſe
Ich ſagt' es.

Malcolm
Tröſtet Euch;
Laßt Linderungsmittel unſere Rache ſein,
Zu heilen dieſen Todesſchmerz.

Macduff
Er hat kein Kind! All meine lieben Kleinen
Ihr ſagtet alle? O Höllengeier! Alle?
All meine lieben Küchlein ſamt der Mutter
In einem grimmen Stoß?

Malcolm
Tragt's wie ein Mann!

Macduff
So will ich tun;
Doch muß ich es auch fühlen wie ein Mann.
Ich muß gedenken, daß es Weſen gab,
Mir einſt ſo lieb. — Und ſah der Himmel zu,
Und nahm ſie nicht in Schutz?

In dieſen Worten klingt wie in einem Schrei der Empörung elbe Stimme, die ſpäter durch die verzweifelte Philoſophie König rs hindurchtönt: „Was Fliegen für mutwillige Knaben ſind, ſind wir für die Götter. Sie ſchlagen uns zu ihrem Ver- gen tot." Gleich darauf jedoch fällt Macduff wieder in die lieferte Auffaſſung zurück:

Sünd'ger Macduff,
Für dich ſind ſie erſchlagen! Elender!
Für ihre Sünden nicht, für deine traf
Mord ihre Seelen!

Besonders ein Ausruf in diesen erregten Repliken gibt uns etwas zu denken, und zwar was Macduff vom Tyrannen sagt Er hat kein Kind! Am Schlusse des dritten Teils von Heinrich VI. findet sich ein ähnlicher Ausruf, der aber einen ganz anderen Sinn hat. Dort haben König Eduard, Gloster und Clarence Margarete von Anjous Sohn vor ihren Augen mit den Schwertern durchstochen. Da sagt sie:

> Ihr habt nicht Kinder, Schlächter! der Gedanke
> An sie hätt' Eur Gewissen sonst gerührt.

Es hat nicht an Forschern gefehlt, die dem Schmerzensrufe Macduffs dieselbe Bedeutung unterschieben wollten, jedoch durchaus mit Unrecht, denn es geht unwiderleglich aus dem Zusammenhange hervor, daß der nun kinderlose Vater einzig und allein an die Möglichkeit einer befriedigenden Vergeltung denkt.

Diese Replik „Er hat kein Kind!" bietet jedoch eine andere Eigentümlichkeit. Wir Leser mußten glauben, daß er Kinder hätte. Lady Macbeth sagte ja: „Ich hab' gesäugt und weiß, wie süß die Liebe zu dem Säugling ist," und wir haben nichts davon gehört, daß diese Kinder gestorben seien, oder daß sie vielleicht aus einer früheren Ehe stammen (Shakespeare hat ja ihre erste Ehe, die historisch ist, unerwähnt gelassen). Doch ist sie es nicht allein, die von ihren Kindern spricht, auch Macbeth scheint auf Söhne hinzudeuten, wenn er (III, 1) sagt:

> Mir setzten sie die dürre Kron' aufs Haupt,
> Den unfruchtbaren Zepter in die Faust,
> Der mir entwunden wird von fremder Hand;
> Kein Sohn von mir soll folgen. — Ist das so,
> Für Banquos Stamm befleckt' ich meine Seele.

Hätte Macbeth überhaupt keinen Sohn, so wäre die Replik ja sinnlos. Denn er spricht doch wohl kaum von Söhnen, die erst geboren werden sollen? Hat Shakespeare diese früheren Repliken vergessen, als er jenen Ausruf Macduffs niederschrieb? Das ist unwahrscheinlich; jedenfalls hätten Theaterproben und Aufführungen sie immer wieder in sein Gedächtnis zurückrufen müssen. Wir stehen also hier einer der Schwierigkeiten gegenüber, die wir vielleicht überwinden könnten, falls wir einen vollständigen und zuverlässigen Text besäßen.

Die Krone, welche die Hexen Macbeth versprechen, wird bald
fixe Idee. Er mordet den König — und den Schlaf.
tötet und sieht stets den Getöteten vor sich. Alles, was sich
und seiner Herrschsucht in den Weg stellt, wird zu Boden
lagen und erhebt sich dann wieder blutigen Hauptes wie ein
endes Gespenst. Er verwandelt Schottland in einen ungeheuren
hhof. Seine Seele ist „voll von Skorpionen"; er ist krank
Geruche all des Blutes, das er vergossen. Schließlich ist ihm
en und Tod einerlei. Als man ihm am Schlachttage die Nach-
t von dem Tode seiner Frau überbringt, spricht er (V, 5)
ende tiefsinnige Worte, in denen Shakespeare eine vollständige,
ancholische Lebensanschauung niedergelegt hat:

Sie hätte später sterben sollen;
Es wär' wohl Zeit für solch ein Wort gekommen! —
Dies Morgen, Morgen stets und wieder Morgen
Kriecht so mit kurzem Schritt von Tag zu Tag
Zur letzten Silbe der uns gesteckten Zeit;
All unsre Gestern gaben Narren Licht
Am Weg zum Todesstaub. Aus, aus, du kurze Kerze.
Ein flücht'ger Schatten nur ist Leben, ein armer Komödiant
Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
Und dann nicht mehr gehört wird; 's ist ein Märchen,
Erzählt von einem Dummkopf mit Bombast,
Doch nichts bedeutend. —

Das ist die Schlußauffassung, zu der Macbeth gelangt, er,
um Macht und Glanz zu erringen alles wagte. Der Dichter
in dieser Rede ohne irgend welches Unterstreichen eine Lehre
wahrhaft moralischer Natur. Man fühlt ihren Wert um so
ker, als Shakespeares Menschenstudium an anderen Punkten
s Trauerspiels nicht ganz frei, sondern von der auf die Zu-
uer beabsichtigten moralisierenden Wirkung beeinflußt gewesen
sein scheint. Das Drama wird etwas verunziert durch den
ten Hinweis auf ein fabula docet, ein „So geht es, wenn
durch Missetaten Macht zu erlangen strebt." Der anfangs
e Macbeth hätte im Drama wie in der Wirklichkeit ver-
en können, die Leute mit seiner doch widerstrebend aus-
hrten Untat auszusöhnen, indem er als tüchtiger Herrscher
Macht gebrauchte. Die moralische Tendenz des Stückes
eßt diese Möglichkeit aus. Es ließe sich denken, daß die eis-

kalte, steinharte Lady Macbeth die Folgen ihrer Ratschläge und Taten so ruhig getragen hätte, wie die Giftmischerinnen an den Höfen der Renaissancezeit es zu tun pflegten, wie es Katharina von Medici und am Hofe König James' Lady Frances Essex in Wirklichkeit taten. Aber dann hätten wir die moralische Lehre, die ihr Untergang uns schenkt, entbehren müssen und, was schlimmer ist, die unvergleichliche Nachtwandlerszene, die — mag sie nun mehr oder weniger vollkommen motiviert sein — uns auf die bewundernswürdigste Weise zeigt, wie der Stachel des bösen Gewissens, selbst wenn er bei Tage abgestumpft ist, des Nachts geschärft wird und dem Schuldigen Schlaf und Gesundheit raubt.

Wir sahen schon in den zunächst vorhergehenden Schauspielen, daß Shakespeare zu diesem Zeitpunkte die sich aus seinen Szenen ergebende Moral häufig förmlich erklärt. Möglicherweise hängt diese Bestrebung mit dem stets steigenden Unwillen der öffentlichen Meinung gegen das Theater zusammen. 1606 wurde ein Gesetz erlassen, daß der Name Gottes auf den profanen Brettern der Bühne niemals genannt werden dürfe. Selbst ein unschuldiger Fluch war in einem Schauspiel verboten. Einer Bewegung gegenüber, die einen solchen Parlamentsakt herbeiführte, mußte der tragische Dichter es sich angelegen sein lassen, so gut wie möglich den streng sittlichen Charakter seiner Arbeiten darzutun.

XXIII.

Wenn man beachtet, wie Macbeth die Tragödie des Lebens als ein Erzeugnis von Brutalität und Bosheit im Verein oder genauer von der durch Bosheit vergifteten Brutalität erklärt, so zeigt es sich, daß der Schritt von Macbeth bis Othello kein großer ist. Aber im Studium der Lebenstragödie im ganzen, der Bosheit als Weltfaktor, ist in Macbeth keine Sicherheit, kein großer Stil.

Ein weit größerer, sicherer Stil tritt uns auf diesem Gebiete in Othello entgegen.

Othello — das ist der gewöhnlichen Auffassung nach einfach eine Tragödie über die Eifersucht, wie Macbeth ganz einfach eine Tragödie über den Ehrgeiz ist. Sehr naive Leser und Kritiker denken sich in ihrer Unschuld die Sache so, daß Shakespeare zu einem gewissen Zeitpunkte seines Lebens beschloß, einige interessante und

gefährliche Leidenschaften zu studieren und davor zu warnen. Aus dieser Veranlassung habe er eine Arbeit über den Ehrgeiz und seine Gefahren, sodann ein Werk über die Eifersucht mit ihrem Gefolge von Leid und Qual geschrieben. Aber so geht es ja nicht zu in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes. Ein Dichter schreibt keine Aufsätze. Er geht nicht kraft eines Entschlusses oder einer Wahl an die Arbeit. Es wird ein Nerv in ihm berührt, er dann zittert und reagiert.

Was Shakespeare sich hier klar zu machen versucht, ist weder die Eifersucht noch die Arglosigkeit, sondern einzig und allein die Lebenstragödie: wie entsteht sie, welche sind ihre Ursachen, welcher Art sind ihre Gesetze?

Er ist von der Macht und Bedeutung der Bosheit betroffen worden. Othello ist weit weniger eine Studie über die Eifersucht als eine neue und gewichtigere Studie über die Bosheit in ihrer Machtvollkommenheit. Der Nabelstrang, der den Meister mit dem Werke verbindet, führt nicht zu Othellos, sondern zu Jagos Persönlichkeit.

Einige Forscher haben gemeint, daß Shakespeare den Jago nach dem historischen Richard III. geformt, ihn also in irgendwelchem Beschreibsel, in irgend einer Chronik gefunden habe.

Glaubt mir, Shakespeare ist dem Jago in seinem Leben begegnet, hat sein Mannesalter mit Parzellen von ihm verlebt, ihn auf seinem Lebenswege bruchstücksweise angetroffen, bis er eines schönen Tages, als er so recht fühlte und begriff, was kluge, boshafte, niederträchtige Menschen ausrichten, alle jene Fragmente zusammenschmolz und diese Gestalt daraus goß.

Jago — es ist größerer Stil in dieser Gestalt als in dem ganzen Macbeth. Jago — es ist mehr Tiefsinn, mehr überlegene Menschenkenntnis in diesem einen Charakter als in dem ganzen Macbeth — Jago ist der große Stil selbst.

Er ist nicht das böse Prinzip, kein altmodischer Teufel, der dumm ist, noch ein Miltonscher Teufel, der Unabhängigkeit liebt und Feuerwaffen erfunden hat, noch ein Goethescher Mephisto, der Cynismen sagt und sich unentbehrlich macht und meistens recht hat — auch ist er nicht die Größe in dem tollkühn Bösen, kein Cäsar Borgia, der sein Leben in offenem Trotz und wilder Fürchterlichkeit verbringt.

Jago hat kein anderes Ziel vor Augen als eigenen Vortei
Der Umstand, daß nicht er, sondern Cassio zum ersten Offizie
Othellos ernannt worden ist, bringt seine Hinterlist dahin, Ränk
zu schmieden. Er wollte diesen Posten haben, und er versucht ih
zu erobern. Auf dem Wege zu seinem Ziele nimmt er jeden sich
darbietenden Vorteil wahr, er bedenkt sich nicht, dem Roderigo sein
ganzes Vermögen und seine Juwelen abzuschwindeln. Stets weiß
er Lüge und Heuchelei hinter einer Maske zu verbergen, aber die
von ihm gewählte Maske ist die undurchsichtigste, ist die derbe
Barschheit, das aufrichtige, ehrliche, mürrische Wesen des Soldaten,
der sich nicht darum kümmert, was andere von ihm sagen oder
denken. Niemals macht er den Augendiener bei Othello, niemals
bei Desdemona, ja nicht einmal bei Roderigo. Stets ist er der
frei heraus redende, ehrliche Freund.

Er sucht seinen Vorteil nicht ohne Seitenblicke auf andere
Jago ist die Schadenfreude in Menschengestalt. Er tut das Böse
um des Genusses willen, schaden zu können; er fühlt sich gehoben
durch das Unglück und die Qual anderer Leute. Und er ist der
ewige Neid, den die Vorzüge und der Erfolg anderer aufreizen.
Er ist nicht die kleinliche Mißgunst, die sich begnügt, die Würde
oder das Besitztum anderer zu begehren, oder sich des Glückes eines
anderen für würdiger zu erachten. Nein, er ist in einer großen
Personifikation der schielende Neid selbst, der als Großmacht, als
Triebkraft im Menschenleben auftritt, der Abscheu gegen die Voll-
kommenheiten anderer, der sich als hartnäckiger Unglaube und Miß-
trauen oder als Geringschätzung diesen Vorzügen gegenüber offen-
bart; er ist der rein unwillkürliche Haß gegen das Offene, Schöne,
Helle, Gute und Große.

Shakespeare hat nicht nur gewußt, daß so etwas existiert;
er hat es aufgegriffen und gestempelt. Das gereicht ihm als
Psychologen zu ewigem Ruhme.

Allen bekannt ist der Einwand gegen Othello, die Tragödie
sei insofern vorzüglich, als der Held und Desdemona wahre und
seltene Gestalten seien — wer aber kenne Jago? und wodurch
ließe seine Handlungsweise sich begründen? Was diene zur Er
klärung einer solchen Bosheit? Wenn er noch wenigstens in Des
demona verliebt wäre und aus diesem Grunde Othello haßte oder
einen ähnlichen Beweggrund hätte!

Ja wäre er ohne weiteres ein verliebter Schlingel und Verwunder, dann würde unſtreitig alles viel einfacher ſein. Aber mit ſänke allerdings auch das Ganze zur Plattheit herab, und Shakeſpeare ſtände hier nicht auf ſeiner Höhe.

Nein, nein! Eben in dieſem anſcheinend ungenügend Motivierten liegt hier Tiefe und Größe. Das hat Shakeſpeare begriffen. Jago liefert ſich ja in ſeinen Monologen unaufhörlich ſelbſt Gründe zu ſeinen Haß. Sonſt können wir beim Durchleſen Shakeſpeariſcher Monologe die Perſonen erkennen, wie ſie wirklich ſind; ſie offenbaren ſich uns ohne Umſchweife; ſelbſt ein Schurke wie Richard III. iſt im Monologe ganz ehrlich. Anders Jago. Dieſer Halbteufel ſucht ſich ſtets ſelbſt ſeinen Haß zu erklären, ſich halbwegs ſelbſt zu betrügen, indem er ſich halbe Beweggründe vorhält, an die er nur wenig glaubt und in hohem Grade nicht glaubt. Treffend hat Coleridge dieſe Bewegung in ſeinem Gemüte als the motive-hunting of a motiveless malignity bezeichnet. Immer wieder redet er ſich vor, er glaube, daß Othello ſeiner Gattin zu nahe getreten ſei, und er wolle dieſe Schande rächen. Zuweilen fügt er zur Begründung ſeines Haſſes gegen Caſſio hinzu, daß er auch ihnen wegen eines Verhältniſſes zu Emilia in Verdacht habe.*) Nicht einmal das Motiv einer Neigung zu Desdemona verſchmäht er; als Nebenmotiv iſt es ja immerhin mitzunehmen. Er ſagt (II, 1):

Nun lieb' auch ich ſie,
Nicht ganz aus Lüſternheit, obgleich ich wohl
Nicht kleinrer Sünd' als dieſe ſchuldig bin,
Doch teils um meine Rach' an ihm zu weiden,
Weil ich Verdacht hab', daß der geile Mohr
Mir ins Gehege kam.

---

*) Jago äußert (I, 3):

I hate the Moor
And it is thought abroad, that t'wixt my sheets
'Has done my office. I know not if 't be true;
But I for mere suspicion in that kind
Will do as if for surety.

Er fügt (II, 1) hinzu:

I'll have our Michael Cassio on the hip,
Abuse him to the Moor in the rank garb,
For I fear Cassio with my night-cap too.

Alles dies sind halb unehrliche Versuche, sich selbst zu ve stehen, lauter selbstbeschönigende Selbsterklärungen. Der grüngell giftige Neid weiß immer ein Motiv zu finden, das seinen H berechtigt erscheinen läßt und die Schadenfreude dem besseren Mensch gegenüber in gerechte Rache verwandelt. Aber Jago, der weni Zeilen vorher selbst gesagt hat, Othello habe einen „beständige liebend-edlen Sinn", ist tausendmal zu klug, um sich von ih für betrogen zu halten. Er sieht ja wie durch Glas durch il hindurch.

Eine allgemeinmenschliche Fähigkeit zu lieben oder aus eine genau zu bezeichnenden Grunde zu hassen, würde Jagos Überlege heit im Bösen vermindern und erniedrigen. Man droht ihm zul mit der Folter, da er kein Wort der Erklärung oder des A schlusses sagen will. Sicherlich wird er während der Tortur sei Lippen fest zusammengepreßt halten, hart und auf seine Weise sto wie er ist; er würde aber auch keine wirkliche Erklärung geb können. Langsam, unentwegt hat er das Naturell Othellos ve giftet. Wir beobachten die Wirkungen des Giftes auf den ar losen Mann, und wir sehen, daß eben das Gelingen des Ve giftungsprozesses Jago mehr und mehr brutalisiert und berausch Doch die Frage, woher das Gift in Jagos Seele kam, i unverständig, und er selbst vermöchte keine Antwort dara zu geben. Die Schlange ist giftig von Natur und erzeu ihr Gift, wie der Seidenwurm sein Gespinst und das Veilch seinen Duft.

Gegen den Schluß des Trauerspiels (IV, 2) findet ein Replike wechsel statt, der zu den tiefsinnigsten Stellen des Stückes gehö und uns den Schlüssel liefert zu dem bei Shakespeare in diese Jahren stets wiederkehrenden Erstaunen über die Bosheit un Ergründen der Bosheit.

Als Emilia den Wutausbruch Othellos gegen Desdemon gehört hat, sagt sie:

> Nein, hängt mich, wenn ein Erzverleumder nicht,
> Irgend ein schmeichelnder, geschäft'ger Schuft,
> Ein glatter Schurk', um sich ein Amt zu fischen
> Die Lügen ausgedacht'; ja darauf sterb' ich.
>
> Jago
>
> Pfui, solchen Menschen gibt's nicht; 's ist unmöglich.

Desdemona

Und gibt es einen, so vergeb' ihm Gott!

Emilie

Ein Strick verzeih' ihm, und die Höll' nag' seine Knochen!

lle drei Charaktere sind in diesen kurzen Äußerungen gezeichnet. Jagos Worte sind die bedeutungsvollsten. „Pfui, solchen en gibt's nicht; 's ist unmöglich" das ist der Gedanke, dessen Schutz er gelebt hat und weiter lebt; die anderen ı nicht, daß so etwas existiere.

ir treffen hier bei Shakespeare aufs neue das Hamletsche n über das Böse als Paradoxon, und wie in Hamlet aß für Maß wendet er sich hier (jetzt zum dritten Male) an den Zuschauer: Sage nicht, glaube nicht, daß solches ich sei! Der Glaube an die Unmöglichkeit der Schurkerei Existenzbedingung für einen König wie Claudius, für einen n wie Angelo, für einen Offizier wie Jago. Und daher peares immerwiederkehrendes: Wahrlich ich sage Euch, dieser Grad von Bosheit ist möglich.

ie Bosheit ist der eine Faktor in der Lebenstragödie; die heit der andere. Auf diesen beiden Stützen ruht die Haupt- llen Erdenjammers.

XXIV.

ach einer von Halliwell-Philips ans Licht gezogenen Ur- sollte es als ausgemacht gelten, daß Othello dem Jahre ntstamme. Es ist dies ein in dem englischen Reichsarchiv Record Office) aufbewahrtes Manuskript, das den Rechen- richt für die königlichen Schauspiele aus den Jahren 1604 05 enthält, worin folgende Stelle vorkommt:

ıe plaiers	1605	The Poets wch
the Kings	Hallamas Day being the	mayd the plaies
ties plaiers	first of November A play	
	in the Banketing house	Shaxberd.
	att withall called the	
	Moore of Venis.	

ider ist die Urkunde entschieden gefälscht. Nichtdestoweniger Othello 1605 zuerst aufgeführt worden zu sein. Das

nächſte uns aufbewahrte Zeugnis über eine Aufführung des Stückes iſt ungefähr fünf Jahre jünger und findet ſich in dem von einem Sekretär Wurmſſer geführten Journal des Prinzen Ludwig Friedrich von Württemberg. Da heißt es unterm 30. April 1610 in franzöſiſcher Sprache:

Montag, 30. Seine Eminenz ging ins Globe, die gewöhnliche Stelle, wo man Komödien ſpielt; es wurde aufgeführt der Mohr von Venedig.

Dieſer Tatſache gegenüber bedeutet es nichts, daß ſich in Othello, wie das Schauſpiel uns vorliegt, eine Zeile findet, die nach dem Jahre 1611 geſchrieben ſein muß. Denn die Tragödie wurde zum erſten Male 1622 in einer Quartausgabe gedruckt, zum zweiten Male unter Hinzufügung von 160 Zeilen (alſo nach einem anderen Manuſkripte) in der Folioausgabe von 1623, in welcher Gottes Name nicht vorkommt und alle Flüche ausgelaſſen ſind. Dieſe Zeile kann nicht nur, ſondern muß ſpäter eingeſchoben worden ſein, und ihre Stellung im Stücke verrät das deutlich genug, da ſie gar nichts mit dem Inhalt des Dramas zu tun hat, und aus dem Tone herausfällt, ſo daß es zweifelhaft erſcheint, ob ſie überhaupt von Shakeſpeare iſt.

Als Othello (III, 4) Desdemona bittet, ihm die Hand zu reichen, und ſich in Betrachtungen über dieſe Hand ergeht, ſagt er die Worte:

'ne güt'ge Hand. Sonſt gab das Herz die Hand;
Der neue Wappenſpruch iſt — Hand, nicht Herz

die eine nur den Zeitgenoſſen verſtändliche Anſpielung auf die von James errichtete und von ihm verkaufte Baronetwürde enthalten, deren Inhaber das Recht hatten, in ihrem Wappen eine rote Hand in ſilbernem Felde zu tragen. Sehr natürlich antwortet Desdemona auf dieſe Abſchweifung: „Ich weiß nicht, was Ihr meint."

In der italieniſchen Novellenſammlung von Cinthio, der Shakeſpeare den Stoff zu Maß für Maß entnommen hatte, fand er auch (Dekade 3, Novelle 7) den Stoff zu Othello. Die Geſchichte in Hecatommithi läuft auf folgendes hinaus: Eine junge venetianiſche Dame Disdemona verliebt ſich „nicht aus weiblicher Begierde", ſondern wegen der großen Eigenſchaften des Mannes in einen Mohren, einen Feldherrn, und vermählt ſich mit

ihm trotz des Widerstandes ihrer Verwandten. Sie leben in Venedig in vollkommenem Glücke; „nie fiel zwischen ihnen ein Wort, das nicht liebevoll war.“ Als der Mohr nach Cypern gesandt werden soll, um dort den Oberbefehl zu übernehmen, ist die Gattin seine einzige Sorge; er will sie ebenso ungern den Gefahren einer Seereise aussetzen als sie allein lassen. Sie entscheidet die Frage durch ihre Erklärung, daß sie ihm lieber in irgend welche Gefahren folgen als getrennt von ihm in Sicherheit leben wolle, worauf er sie entzückt umarmt und ausruft: „Möge Gott Euch lange so liebenswert erhalten, meine teure Gattin.“ Shakespeare fand in der Novelle das Bild der ursprünglichen, vollständigen Harmonie zwischen den Eheleuten.

Der Fähnrich untergräbt das Glück des Paares. Er wird als außerordentlich schön geschildert, aber „so schlecht von Natur wie irgend ein Mann, der jemals in der Welt war.“ Er war dem Mohren sehr teuer, „da dieser keine Vorstellung von seiner Gemeinheit hatte.“ Obgleich er nämlich eine vollkommene Memme war, verstand er doch durch hochtönende und stolze Worte und durch sein hübsches Äußere seine Feigheit so zu verbergen, daß man ihn für einen Hektor oder Achilles hielt. Seine Frau, die ihn nach Cypern begleitet hatte, war ein hübsches und rechtschaffenes junges Weib, das der ihr sehr zugetanen Disdemona den größten Teil des Tages Gesellschaft leistete. Der Leutnant (il capo di squadra) verkehrte viel in dem Hause des Mohren und speiste oft mit diesem und dessen Frau zu Mittag.

Der böse Fähnrich ist leidenschaftlich in Disdemona verliebt, aber alles, was er tut, um ihre Gegenliebe zu erringen, mißlingt vollständig, da sie für keinen anderen als den Mohren einen Gedanken hat. Der Fähnrich bildet sich jedoch ein, daß sie ihn nur aus dem Grunde abweise, weil sie in den Leutnant verliebt sei. Er beschließt, sich von dem vermeintlichen Nebenbuhler zu befreien, und seine Liebe zu Disdemona verwandelt sich in den bittersten Haß. Es ist ihm daher nicht nur darum zu tun, den Leutnant ums Leben zu bringen, sondern auch den Mohren zu verhindern, daß er an Disdemona die Freude habe, die ihm selbst versagt ist. Er geht dann gerade so zu Werke, wie es im Drama geschieht, wo jedoch natürlicherweise in den Einzelheiten Abweichungen von dem Gange der Novelle vorkommen. So stiehlt hier der Fähnrich

Disdemonas Taschentuch, während sie bei seiner Frau zum Besu
ist und mit deren kleinen Mädchen spielt. Disdemonas Todesa
ist in der Novelle häßlicher als in der Tragödie. Der Fähnri
verbirgt sich auf Befehl des Mohren in einem neben dem Schla
zimmer des Paares gelegenen Raume; als er Geräusch macht, un
Disdemona aufsteht, um die Ursache zu erforschen, gibt der Fähnri
ihr mit einem mit Sand gefüllten Strumpfe einen gewaltige
Schlag auf den Kopf. Sie ruft ihren Mann zu Hilfe, aber dies
bleibt gleichgültig und beschuldigt sie des Ehebruchs; vergeben
beruft sie sich auf ihre Unschuld, und beim dritten Schlage m
dem Strumpfe stirbt sie. Der Mord wird geheim gehalten, ab
der Mohr faßt nun Haß zu seinem Fähnrich und erteilt ihm de
Abschied. Hierüber wird dieser so erbittert, daß er dem Leutna
verrät, wer an dem gegen ihn verübten, nächtlichen Uberfall schuld s
Der Leutnant zeigt den Mohr beim Rate an. Der Mohr wi
auf die Folter gespannt und, da er nicht bekennen will, des Land
verwiesen. Der böse Fähnrich, der einen seiner Kameraden fälschli
des Mordes angeklagt hat, wird nun selbst dieses Verbrechens b
zichtet und zu Tode gefoltert.

Wie ersichtlich fehlen von den Gestalten des Dramas Brabanti
und Roderigo. Von den Namen kommt nur einer vor, nämli
Disdemona, der zur Bezeichnung einer von einem bösen Dämo
Verfolgten gebildet zu sein scheint und von Shakespeare in de
besser klingenden Namen Desdemona verändert worden ist. D
übrigen Namen stammen von ihm; die meisten sind italienis
(selbst Othello ist ein venetianischer, adeliger Name aus de
16. Jahrhundert), andere, wie Jago und Roderigo sind spanisch
Ursprungs.

Mit gewöhnlicher Folgsamkeit nennt Shakespeare gerade w
Cinthio die Hauptperson einen Mohren. Aber es ist ganz ung
reimt deshalb anzunehmen, er habe sich ihn als Neger vorgestel
Selbstverständlich ist es undenkbar, daß ein Neger einen Post
als Feldherr und Admiral im Dienste der Republik Venedig hä
erlangen können. Auch zeigt Jagos Äußerung, Othello wolle s
nach Mauritanien zurückziehen, deutlich genug, daß er als Mau
d. h. als Araber gespielt werden muß. Es streitet keineswegs geg
diese Auffassung, daß Männer, die ihn hassen und beneiden, ihn
ihrer Erbitterung mit Bezeichnungen stempeln, die auf einen Ne

ſſen könnten. So nennt Roderigo ihn in der erſten Szene des ückes „Wulſtlippe“ und Jago bezeichnet ihn dem Brabantio enüber als einen „ſchwarzen Bock“. Etwas ſpäter vergleicht o ihn indeſſen mit einem „Berberhengſt“, deſſen Heimat be- ntlich Nordafrika iſt. Stets iſt es der Unwille und der Haß, ſeine ſchwarze Farbe übertreiben, ſo wenn Brabantio von ſeiner ßigen Bruſt“ ſpricht. Daß Othello ſich black nennt, bedeutet , daß er dunkel iſt. Jago ſagt im Drama ſelbſt von den keln Frauen:

> If she be black and thereto hawe a wit,
> She 'll find a white that shall her blackness fit,

in den Sonetten wie in Love's labour's lost ſahen wir, ſchwarz ſtets zur Bezeichnung einer dunkeln Hautfarbe an- andt wurde. Als Maure iſt Othello genügend dunkelfarbig zu der weißen, obendrein blonden Desdemona einen auffallenden bengegenſatz zu bilden, und als Semit ſteht er in einem ge- end ausgeprägten Raſſengegenſatz zu dem jungen ariſchen dchen. Es ließe ſich denken, daß ein getaufter Maure einen en Poſten in dem Heere und der Flotte der Republik erlangen nte.

Noch iſt zu bemerken, daß die ganze Sage von dem venetia- hen Mohr vielleicht durch eine Verwechſelung entſtanden iſt; bdon Browne äußerte ſeinerzeit (1875) die Vermutung, Cinthio e ſeine Novelle dem einfachen Mißverſtändnis eines Namens verdanken. In der Geſchichte Venedigs kommt ein hervor- nder Patrizier namens Chriſtoforo Moro vor, der 1498 veſtà in Ravenna war, ſpäter Faenza, Ferrara, Romagna ver- tete, dann Statthalter von Cypern wurde, 1508 vierzehn Schiffe hligte und ſpäter Proveditor des Heeres war. Als dieſer Mann 8 von Cypern nach Venedig zurückreiſte, ſtarb unterwegs ſeine u (die dritte), die der Familie Barbarigo (Ähnlichkeit mit bantio) angehörte und dieſer Todesfall ſcheint von geheimnis- n Umſtänden begleitet geweſen zu ſein. 1515 vermählte er zum vierten Male mit einem jungen Mädchen, die den Bei- en Demonio bianco (der weiße Dämon) gehabt haben ſoll, us vielleicht Desdemona, wie aus Moro die Bezeichnung Mohr, det worden iſt.

Was Shakespeare dem Stoffe, wie er bei Cinthio vorla- hinzugefügt hat: Die Entführung Desdemonas, die schnelle ur- heimliche Hochzeit, die für uns sonderbare, damals aber natürlic und gangbare Anklage, das Herz des Mädchens durch Zaube- gewonnen zu haben, kommt in der Geschichte zeitgenössischer, ven- tianischer Familien vor.

Wie dem auch sei, indem Shakespeare zur Behandlung des Stoffes schreitet, legt er die Verhältnisse und Umstände so zurecht, daß sie für die Operationspläne Jagos das günstigste Feld darbieten, und formt Othello derartig, daß er wie kein zweiter für das Gift empfänglich wird, das Jago (wie der Mörder in Hamlets Pantomime) ihm ins Ohr träufelt. Dann entrollt Shakespeare vor unseren Augen das Aufkeimen der wachgerufenen Leidenschaft, ihr Wachstum und Anschwellen, bis sie schließlich die Persönlichkeit sprengt.

Othello ist eine unzusammengesetzte Seele, eine einfache, schlichte Kriegernatur. Er ist ohne Weltklugheit, denn er hat sein ganzes Leben im Lager verbracht (I, 3):

> Nur wenig kann ich sagen von der Welt,
> Was nicht von Taten spricht in Kampf und Schlacht.

Brav wie er ist, glaubt er an Bravheit bei anderen, besonders bei denen, die Derbheit, Verdrossenheit und unverzagten Hang, das Tadelnswerte zu verdammen, zur Schau tragen, wie Jago es tut, der zu Desdemona von sich das bezeichnende Wort sagt:

> For I am nothing, if not critical.

Und Othello glaubt nicht nur an die Bravheit Jagos, sondern er ist sogar geneigt, sich von dem in Menschenkenntnis und Weltklugheit ihm so weit überlegenen Jago leiten zu lassen.

Sodann gehört Othello zu den edlen Naturen, die sich nie mit der Vorstellung von ihrem eigenen Wert beschäftigen. Er ist frei von Eitelkeit. Niemals hat er sich gesagt, daß solche Taten, solche heroische Handlungen wie die, welche ihn berühmt gemacht haben, einen viel tieferen Eindruck machen müssen auf die Phantasie eines jungen Weibes, das wie Desdemona veranlagt ist, als das glatte Gesicht und das biedere Auftreten eines Cassio. Er ist so wenig von dem Gedanken an seine Größe erfüllt, daß es ihm gleich von Anfang an natürlich vorkommt, verschmäht zu werden.

Othello ist der Mann der geringgeschätzten Rasse und des ewaltsamen afrikanischen Temperamentes. Er ist im Verhältnis zu esdemona alt, mehr gleichalterig mit ihrem Vater als mit ihr. r sagt sich selbst, daß er weder Jugend noch Schönheit besitze, n sich ihre Liebe zu erhalten, ja daß er nicht einmal auf Stammrwandtschaft als einem gemeinsamen Grunde bauen könne. Jago izt Brabantio, indem er ausruft:

Just nun, grad jetzt, bespringt ein schwarzer Bock
Eur weißes Lamm . . .

Othellos Rasse gilt für niedrig sinnlich. Deshalb kann Roderigo n Vater Desdemonas mit Ausdrücken wie: „die rohen Umrmungen eines geilen Mohren" aufhetzen.

Daß sie sich zu ihm hingezogen fühlen könne, deucht den Unteiligten Torheit oder Zauberei. Denn weit entfernt entgegenmmender, verliebter oder koketter Natur zu sein, ist Desdemona ielmehr als außergewöhnlich zurückhaltend und ehrbar geschildert. ihr Vater nennt sie (I, 3):

ein Mädchen, niemals kühn,
So schüchtern stillen Sinns, daß ihre Regung
Errötet vor sich selbst.

Als verwöhntes Patrizierkind ist sie in dem reichen glücklichen enedig erzogen worden. Täglich hat sie sich von der goldenen ugend der Stadt umgeben gesehen, doch für keinen hat sie Liebe egt. Deshalb sagt ihr Vater (I, 2):

Denn alles, was Vernunft hat, ruf' ich auf
Ob, wenn sie nicht in Zauberbanden liegt,
Ein Mädchen je, — so zart, so schön und glücklich,
So gegen jede Heirat, daß sie selbst
Die reichen schönen Herrn des Landes mied, —
Dem allgemeinen Spott sich auszusetzen,
Der Hut entlaufen wär' . . .

Eigentlich steht dort: „Unseres Volks reiche, lockige Jünglinge" arlings, Lieblinge) — Shakespeare, der über Italien alles weiß, ußte auch, daß die venetianische Jugend damals das Haar kräuseln ß und eine Locke über der Stirne trug.

Othello seinerseits hat sich sogleich mächtig zu Desdemona ngezogen gefühlt. Und es ist bei ihr nicht das weiße, feine

Mädchen, das ihn lockt. Hätte er sie, die einzige, nicht flammender Leidenschaft geliebt, so hätte er sie nie geheiratet. er empfindet das Entsetzen der wilden, unabhängigen Natu der Ehe, und er fühlt sich durch die Heirat mit einem Patr kinde keineswegs geehrt noch befördert: „Ich leite," sagt er, „m Stamm aus königlichem Blut," und er ist davor zurückgeschau sich zu binden (I, 2):

Wißt, Jago,
Liebt' ich nicht so die holde Desdemona,
Ich gäb' nicht meinen hauslos freien Stand
In Band und Fesseln hin für alle Schätze
Des reichen Ozeans.

Doch ein Zauber ist über beide gekommen, nicht jene g äußere Magie, an welche die anderen glauben, deren Wirkun zu sehen wähnen, und worauf der Vater hindeutet, wenn er „Zaubereien und verruchten Tränken" spricht, sondern die bestrickende Magie, die unerklärlich Mann und Weib aneina fesselt.

Stets hat man die Verteidigungsrede Othellos im Sen zimmer bewundert, in welcher er dem Herzog auseinandersetzt, es zugegangen sei, daß er Desdemonas Teilnahme und Zärtli errungen habe:

Er gewann die Gunst ihres Vaters. Dieser bat ihn, s Lebenslauf, die Gefahren und Abenteuer, die er bestanden erzählen. Und er erzählte von Not und Qualen, wie er un Haar dem Tode entronnen, wie er von grausamen Feinde gefangen gehalten worden, in welchen fernen, wunderlichen Lä er umhergezogen sei [man merkt, daß diese phantastische Beschrei den damaligen Reiseschilderungen mit ihren Erdichtungen nommen ist]. Davon wollte Desdemona gerne hören, doch n sie öfters durch häusliche Geschäfte abgerufen, die sie immer eiligste besorgte, um dann zurückzukommen und mit begierigem seiner Erzählung zu lauschen. Da nun bestrebte er sich, sie zu bringen, daß sie ihn mit Bitten anging, ihr seinen Leben nicht bruchstückweise, sondern vollständig zu erzählen. Er fahrte ihr, und oft füllten sich ihre Augen mit Tränen, wen von den Drangsalen seiner Jugend hörte. Mit unschuldigem gegenkommen bat sie ihn schließlich: falls er jemals einen Fr

bekäme, der sie liebe, dann möge er diesen seine Geschichte lehren, damit der Freund ihr sie erzähle; das würde ihm ihr Herz gewinnen.

Mit anderen Worten, sie wird nicht durch das Auge gewonnen, obgleich man sich Othello als eine stattliche Gestalt denken muß, sondern durch das Ohr („In seinem Geist sah ich Othellos Antlitz"); sie wird sein vermöge ihrer Teilnahme für alles, was er ausgestanden und ausgeführt hat:

Ich sprach.
Sie liebte mich ums Leid, das ich erlebt;
Ich liebte sie, weil sie mir Mitleid schenkte.
Dies einzig ist der Zauber, den ich übte.

Herzog
Traun, diese Mär' gewönn' auch meine Tochter.

Das Verhältnis ist also folgendermaßen von der Hand des Dichters zurecht gelegt: Keine Liebe zwischen Gleichalterigen aus derselben Rasse, die nur die Feindschaft der Familien trennt (wie in Romeo und Julia), noch weniger ein Herzensbündnis wie zwischen Brutus und Portia, wo die volle Harmonie durch die zärtlichste Freundschaft im Verein mit der nächsten Verwandtschaft entsteht und dadurch bewahrt wird, daß der Vater der Gattin das Vorbild des Gatten ist — nein, gerade das Entgegengesetzte, eine Verbindung, die auf der Anziehung der Gegensätze beruht und alles gegen sich hat: Stammesunterschied, Altersunterschied, das fremdartige Äußere des Mannes und das dadurch in seinem Gemüte erzeugte Mißtrauen zu sich selbst.

Jago setzt dem Roderigo auseinander, daß diese Verbindung unmöglich dauern könne: Desdemona habe sich in den Mohren verliebt, weil er geprahlt und ihr phantastische Lügen erzählt habe. Ob er glaube, daß Liebe durch Geschwätz am Leben erhalten werden könne. Um das Blut wieder zu entflammen, müßte Übereinstimmung in Alter, Sitten und Schönheit vorhanden sein — was alles dem Mohren abgehe.

Dieser stellt selbst anfangs keineswegs derartige Betrachtungen an. Weshalb nicht? Weil Othello nicht eifersüchtig ist.

Das klingt wunderlich und ist doch die reine Wahrheit. Othello nicht eifersüchtig! Das ist, als sagte man, Wasser sei nicht

naß und Feuer brenne nicht. Aber Othello hat kein eifersüchtiges Naturell; eifersüchtige Menschen denken ganz anders als er und benehmen sich ganz anders. Er ist arglos und leichtgläubig, insofern dumm — das ist das Unglück; aber eigentlich eifersüchtig ist er nicht. Als Jago gerade im Begriffe ist, ihm seine Verleumdungen über Desdemona einzuimpfen, beginnt er mit den heuchlerischen Worten (III, 3):

> . . . O, bewahrt Euch, Herr, vor Eifersucht,
> Dem grünäugigen Scheusal, das sein Opfer
> Erst quält und dann verschlingt.

Othello antwortet:

> es macht mich nicht eifersüchtig,
> Sagt man, mein Weib sei schön, wohlauf, gern in Gesellschaft,
> Gesprächig, singe, spiel' und tanze gut;
> Wo Tugend ist, mehrt das die Tugenden:
> Auch schöpf' ich nicht, weil mein Verdienst gering,
> Die kleinste Furcht, sie könnte treulos sein.
> Sie hatte Augen ja und wählte mich . . .

Also nicht einmal aus seinem Ausnahmezustand saugt er anfangs, unter natürlichen Verhältnissen, irgend welche Unruhe. Doch alles dies nützt nichts gegenüber der Verfolgung, deren Opfer er, der nichts Ahnende, ist. So arglos, wie er Jago gegenüber ist — „Lieber Jago!", „Wackerer Jago!" — so mißtrauisch wird er gegen Desdemona. Nun kehrt der Fluch Brabantios in seine Seele zurück: Den Vater täuschte sie, sie täuscht auch dich. Und mit diesem Fluche kommen alle die von Jago angeführten Gründe wieder!

> Vermutlich, weil ich schwarz bin
> Und nicht der Rede sanfte Gaben habe,
> Wie seine Herren; oder weil ich schon
> In Jahren vorgerückt; — doch das ist wenig.

Und die Qual findet sich ein über die Verschlossenheit des einen Menschen gegenüber dem anderen, über die Unmöglichkeit, Leidenschaft und Begierde bei einem Weibe zu beherrschen, selbst wenn sie einem durch das Gesetz übergeben worden ist — bis er sich wie auf die Folter gespannt fühlt, und Jago triumphierend ausrufen kann, kein Schlaftrunk in der Welt könne ihn wieder zu

nem ruhigen Schlafe verhelfen. Dann folgt das wehmütige Lebe-
ohl an sein früheres Leben und der Wehmut folgt wieder der
weifel und die Verzweiflung über den Zweifel:

> Ich denke treu mein Weib und denk sie 's nicht;
> Ich denke ehrlich dich und denk dich's nicht

alles in den Gedanken an Rache und Blut aufgeht.

Ohne an und für sich eifersüchtig zu sein, ist er es geworden
ch die niedrige, aber mit teuflischer Klugheit berechnete Ohren-
serei, die zu unterbrechen und abzuweisen er zu naiv ist.

Es finden sich in diesen meisterlichen Szenen (III, 3 und 4)
ir Reminiszenzen aus anderen Dichtern, als das sonst auf einem
engen Raum bei Shakespeare der Fall zu sein pflegt, und sie
en ihr Interesse, weil sie uns verraten, was er gekannt hat, und
von er in jenen Tagen erfüllt gewesen ist.

In Bernis Orlando innamorato (51. Gesang, 1. Strophe)
det sich Jagos Auseinandersetzung:

> Wer mir den Beutel stiehlt, stiehlt Tand, es ist ein nichts;
> 's war mein, ist sein und diente Tausenden;
> Doch wer mir meinen guten Namen raubt,
> Beraubt mich des, was ihn nicht reicher macht,
> Mich aber bettelarm.

Es heißt bei Berni:

> Chi ruba un corno, un cavallo, un anello
> E simil cose, ha qualche discrezione
> E potrebbe chiamarsi ladroncello;
> Ma quel che ruba la riputazione
> E de l' altrui fatiche si fa bello
> Si puo chiamare assassino e ladrone.

Auch in Othellos schönem Lebewohl an das Kriegerleben ver-
ingt sich eine Erinnerung:

> Fahr wohl, mein Glück! Fahr wohl, Zufriedenheit!
> Fahr wohl, du glänzend Heer, du stolzer Krieg,
> Der Ehrgeiz macht zur Tugend! O, fahrt wohl,
> Fahr wohl, du schnaubend Roß, du schmetternde Trompete,
> Du mutentflammende Trommel, ihr schrillen Pfeifen,
> Du königliches Banner, aller Glanz
> Stolz, Pomp und Schimmer des glorreichen Kriegs!

In Shakeſpeares Gedächtnis iſt augenſcheinlich ein Ausdr haften geblieben, der ſich in dem alten Schauſpiel A Pleasan Comedie called Common Conditions findet, das er ſicherlich als halberwachſener Knabe in Stratford geſehen hat. Dort ſagt der Held:

> But farewell now, my coursers brave, attrapped to the ground.
> Farewell, adieu, all pleasures eke, with comely hawk and hound!
> Farewell, ye nobles all! Farewell each martial knight,
> Farewell, ye famous ladies all, in whom I did delight!

Noch merkwürdiger iſt es, daß hier auch das Studium des italieniſchen Arioſto Spuren hinterlaſſen hat, und zwar an der Stelle, wo Othello von dem Taſchentuche ſpricht und erzählt, es ſei in prophetiſcher Wut von einer zweihundertjährigen Sibylle mit Fäden von geweihten Seidenwürmern genäht worden. Die Stelle lautet auf engliſch:

> A sibyl, that had number'd in the world
> The sun to course two hundred compasses,
> In her prophetic fury sew'd the work.

In Orlando furioso (46. Geſang, 80. Strophe) ſtehen folgende Worte:

> Una donzella della terra d' Ilia,
> Ch' avea il furor profetico congiunto
> Con studio di gran tempo e con vigilia
> Lo fece di sua man di tutto punto.

Hier iſt die Übereinſtimmung unmöglich zufällig, und es iſt um ſo gewiſſer, daß Shakeſpeare den italieniſchen Text vor ſich gehabt hat, als die Worte prophetiſche Wut, die dort und bei ihm gleichlautend vorkommen, ſich in der einzigen damals vorhandenen engliſchen Überſetzung von Harrington nicht finden. — Er muß ſich, während er Othello ſchrieb, mit Orlando beſchäftigt und die Dichtungen von Berni und Arioſto über dieſen Helden auf ſeinem Tiſche liegen gehabt haben.

Erweiſt ſich Othello nun in dieſen Szenen naiv, mit einer großartigen und förmlich tragiſchen Naivetät ausgeſtattet, ſo iſt Desdemona in ihrer Unſchuld in ebenſo hohem Grade arglos. Vor allen Dingen iſt ſie davon überzeugt, daß der Mohr, den ſie

bis zur Unzurechnungsfähigkeit erregt sieht, durchaus keinen Verdacht uf sie werfen und nie von Eifersucht ergriffen werden könne.

Emilia

Ist er nicht eifersüchtig?

Desdemona

Wer, er? Ich glaub', die Sonne seiner Heimat
Sog alle solche Grillen in ihm weg.

Deshalb handelt sie nun mit übel angebrachter Unvorsichtigkeit ıb plagt Othello fortwährend, er möge Cassio wieder in sein Amt ıetzen, obgleich sie fühlen müßte, daß gerade diese ihre Fürsprache ı wild macht.

Dann tischt Jago seine noch fürchterlicheren Lügen auf: das kenntnis, das Cassio, wie er vorgibt, im Schlafe abgelegt habe; Erdichtung von der Schenkung des gestohlenen Taschentuches Cassio; endlich der Betrug, daß die Worte, die Othello in nem Versteck den Cassio über sein Verhältnis zu der Courti= ie Bianca sagen hört auf Desdemona gemünzt seien — und ende Wut erfaßt ihn, da er seine Gattin, seine Geliebte so ver= ınen hört.

Hier liegt ein so durchgeführter Betrug vor, daß die Geschichte hl nur einen einzigen, entsprechenden Fall aufzuweisen hat und ır die Halsbandgeschichte, in welcher der Kardinal von Rohan vollständig hinters Licht geführt und ins Unglück getrieben wurde Othello hier.

Und so ist denn Othello auf dem Punkte angelangt, wo er noch in Ausrufen denken und stoßweiße reden kann (IV, 1):

Liegen bei ihr! Gott's Wunden, das ist greulich! Taschentuch — Ge= bnisse — Taschentuch! Gestehen, und gehenkt für seine Mühe. Erst gehenkt dann gestehen. . . . Es sind nicht Worte, die mich so erschüttern: Pfui! en, Ohren, Lippen: — Ist's möglich! — Gestanden! — Taschentuch! — Teufel!

Die Ausdrücke sind englisch etwas stärker. Vor seinem inneren ge sieht er die beiden in Liebesumarmung.*) Dann bekommt er n epileptischen Anfall und stürzt zu Boden.

*) Jago. Lie.
Othello. With her?
Jago. With her, on her, what you will.

Das ist also eine Schilderung nicht der spontanen, sondern der künstlich erzeugten Eifersucht, mit anderen Worten: das ist eine Schilderung der durch Bosheit vergifteten Arglosigkeit. Daher die Moral, die Shakespeare durch Jago den Zuschauern mit auf den Weg geben läßt:

> So fängt man gläub'ge Toren;
> Und manches treue, keusche Weib trifft so
> Ganz unverdiente Schmach. —

Nicht die Eifersucht Othellos ist also die erste Ursache des Unglücks, sondern seine Arglosigkeit, wie denn auch die edle Einfalt der Desdemona ihren Teil an der Schuld hat, daß es geht, wie es geht, das heißt, daß einem Menschen wie Jago alles gelingt.

Als Othello vor Desdemonas Augen in Tränen ausbricht, und sie die Ursache nicht zu fassen vermag (IV, 2), hat er die ergreifenden Worte: Qual und Schmach, Armut und getäuschte Hoffnungen hätte er ertragen können, ja sogar dem Hohn und Spott als Zielscheibe zu dienen — doch den Gegenstand seiner Anbetung verachten zu müssen, das übersteige seine Kräfte. Er leidet nicht so sehr, weil er eifersüchtig ist, als weil er „den Born, aus dem sein Lebensstrom fließt" in einen „Sumpf für garst'ge Kröten zum Heck- und Tummelplatz" verwandelt sieht. Das ist die

---

Othello. Lie with her! lie on her! — We say lie on her, when they belie her. — Lie with her! that's fulsome. — Handkerchief — confessions — handkerchief! osv.

Die Ausführung dieser Stelle entspricht genau der siebzig Jahre später von Spinoza gegebenen klassischen Definition der Eifersucht. Es heißt bei ihm: (Ethices Pars III, Propositio XXXV, Scholium), Præterea hoc odium erga rem amatam majus erit pro ratione Lætitiæ, qua Zelotypus ex reciproco rei amatæ Amore solebat affici, et etiam pro ratione affectus, quo erga illum, quem sibi rem amatam jungere imaginatur, affectus erat. Nam si eum oderat, eo ipso rem amatam odio habebit, quia ipsam id, quod ipse odio habet Lætitia afficere imaginatur; et etiam ex eo, quod rei amatæ imaginem imagini ejus, quem odit jungere cogitur, quæ ratio plerumque locum habet in Amore erga foeminam: qui enim imaginatur mulierem, quam amat, alteri sese prostituere, non solum ex eo, quod ipsius appetitus coercetur, contristabitur, sed etiam quia rei amatæ imaginem pudendis et excrementis alterius jungere cogitur, eandem aversatur.

eine, tiefe Trauer, ſeinen Abgott beſudelt zu ſehen, nicht die iedrige Wut, daß die abgöttiſch Geliebte einen anderen Anbeter orzieht.

Und mit der Anmut, die der vollendeten Kraft eigen iſt, hat hakeſpeare als Kontraſt — unmittelbar vor der entſetzlichen ıtaſtrophe — Desdemonas kleines, liebliches Volkslied angebracht n dem Weidenbaum, von der Jungfrau, die darüber trauert, ß ihr Geliebter eine andere umarmt, die ihn aber dennoch gleich r liebt. Rührend iſt Desdemona, wo ſie ihren barſchen Herrn fleht, ihr Leben nur um einige Augenblicke zu verlängern, aber oß iſt ſie im Augenblicke des Todes, da ſie mit der erhabenen ige, der einzigen ihres Lebens, auf den Lippen verſcheidet, jener ige, deren Abſicht iſt, den Mörder vor der Strafe für ihre Er= ordung zu beſchützen.

Ophelia, Desdemona, Cordelia — welch ein Kleeblatt! Jede it ihre Phyſiognomie, aber ſie gleichen einander wie Schweſtern, ıgen alle den Typus zur Schau, den Shakeſpeare jetzt liebt und betet. Haben ſie ein Modell gehabt? haben ſie vielleicht ein ıb dasſelbe Modell gehabt? Iſt er zu dieſem Zeitpunkte iem anmutigen jungen Weibe begegnet, das gleichſam in einer olke von Trauer, Unrecht und Verkennung lebte, und das uter Herz und Zärtlichkeit war ohne einen Funken von Geiſt er Witz zu beſitzen? Wir können es ahnen, wiſſen aber nichts rüber.

Desdemona iſt eine der anmutigſten Geſtalten, die Shake= are gezeichnet hat. Sie iſt mehr Weib als andere Weiber, wie : edle Othello mehr Mann iſt als andere Männer. Es liegt o doch ein ſehr guter Sinn in ihrer gegenſeitigen Anziehung; s weiblichſte Weib fühlt ſich zu dem männlichſten Manne hin= ogen.

Die Nebenfiguren ſind kaum mit geringerer Kunſt ausgeführt die Hauptperſonen der Tragödie. Beſonders Emilia iſt unver= ichlich gezeichnet: gut und brav und nicht gerade leichtfertig, aber h Evatochter genug, um dem naiven und unſchuldigen Rigoris= s Desdemonas ganz fremd gegenüber zu ſtehen.

Desdemona fragt am Schluſſe des vierten Aufzuges (in der tkleidungsſzene) Emilia, ob ſie glaube, daß es wirklich Frauen e, die das täten, deſſen Othello ſie beſchuldige. Emilia bejaht es.

Dann fragt Desdemona wieder: „Tätst für die ganze Welt solch 'ne Tat?“ und erhält die drollige Antwort, daß die Welt groß sei und also für eine so geringe Sünde ein sehr hoher Pr sein würde:

Freilich, ich tät' so was nicht für einen Fingerring, noch für ein Ellen Linnen, noch für Kleider, Röcke, Hauben oder sonst Kleinigkeiten, a für die ganze Welt .... Ei, das Unrecht ist ja nur Unrecht in der We und hättet Ihr die Welt für Eure Müh, so wär's ein Unrecht in Eurer We und Ihr könntet's gleich zum Recht machen.

An dieser und an ähnlichen Stellen erklingt mitten unt den Schrecken ein schwach scherzhafter Ton. Shakespeare h außerdem seiner Gewohnheit gemäß und in Übereinstimmu mit Sitte und Gebrauch in die Rolle des Narren einige leic komische Partien eingeflochten; aber die Lustigkeit des Narren i abgedämpft, wie es die Lustigkeit bei Shakespeare in diesem Zei raume stets ist.

Die Komposition von Othello ist nahe verwandt mit d von Macbeth. Nur in diesen beiden Tragödien kommen keine Ex soden vor; die Handlung schreitet unaufhaltsam und einheitlich vo wärts. Aber Othello hat das schöne Verhältnis zwischen all Gliedern und Teilen des Dramas vor dem uns überkommene verstümmelten Macbeth voraus. Hier ist das Crescendo d Tragödie mit der höchsten Meisterschaft ausgeführt, die Leidensch steigt förmlich musikalisch, der teuflische Plan Jagos wird Schr für Schritt mit vollendeter Sicherheit verwirklicht, alle Einzelheit sind in einen einzigen, festen, beinahe unauflöslichen Knoten z sammengeschürzt, und die Gleichgültigkeit, womit Shakespeare d notwendigen Zeitabstände zwischen den Partien der Handlung ve nachlässigt, indem er die Begebenheiten von Monaten und Jahr auf einige Tage zusammendrängt, vermehrt den Eindruck von de strengen und festen Zusammenhange des Werkes.

Am Schlusse des Stückes scheint eine Partie eingeschoben sein, die vermutlich einem für eine bestimmte Aufführung ve änderten Texte ihren Ursprung verdankt. Als die Katastrop auf ihrem Höhepunkte angelangt ist und nur Othellos letzte Red noch fehlen, gibt Ludovico einige für die Zuschauer vollständ überflüssige Aufschlüsse, die ganz aus dem Ton und Stil d Stückes fallen:

Herr, Ihr ſollt hören, was geſchehen iſt,
Was, denk' ich, Ihr nicht wißt. Hier iſt ein Brief,
Gefunden beim erſchlagenen Roderigo,
Und hier ein anderer. Der eine zeigt,
Daß Roderigo die Ermordung Caſſios
Vollziehen ſollte.

Othello

O Schurke!

Caſſio

O höchſt heidniſch und abſcheulich!

Ludovico

r iſt ein andrer unzufriedner Brief,' den gleichfalls man dort
. uſw.

d noch eine dritte Erklärung — alles nur, damit Othello
wie ſchändlich er betrogen wurde; aber alles matt und
ınd die Wirkung des Stückes verſcherzend. Dieſe Stellen
daher geſtrichen werden; ſie ſind nicht von Shakeſpeare
ngen ſeinem ſonſt makelloſen Kunſtwerke einen kleinen
an.
nn makellos iſt es. Ich finde nicht nur einige von Shake-
größten Vorzügen in dieſem Werke vereinigt, ſondern ich
m irgend welche Fehler darin.
hello iſt das einzige Trauerſpiel Shakeſpeares, das nicht
ıatsangelegenheiten handelt, ſondern eine Familientragödie
. was man ſpäter bürgerliches Trauerſpiel nannte; doch iſt
ff ganz unbürgerlich, im allergrößten Stil behandelt. Den
zwiſchen Othello und den bürgerlichen Trauerſpielen
Zeiten fühlt man am beſten, wenn man es mit Schillers
und Liebe vergleicht, das in vieler Beziehung eine Nach-
von Othello iſt.
r ſehen hier einen großen Mann, der zugleich ein großes
t, einen edlen Menſchen, der ungeſtümen Temperaments
treuherzig wie unweltlich iſt; wir ſehen ein junges Weib,
ter Herzensadel und Sanftmut iſt, das nur für den Aus-
n lebt, und das mit der Sorge für ihren Mörder im
ſtirbt — wir ſehen dieſe beiden auserkorenen Weſen durch
falt zugrunde gehen, die ſie zur Beute der Bosheit

Fürwahr Othello ist ein großes Werk; aber es ist eine Monographie. — Es ist ein Werk ohne die Breite, die Shakespeares Schauspiele in der Regel haben, eine scharf begrenzte Studie über eine einzelne, höchst eigentümliche Leidenschaft, über das Wachstum des Mißtrauens bei einem Liebhaber mit afrikanischem Blute und afrikanischer Sinnesart, und als solche ein großes Beispiel von der Macht der Bosheit über den ahnungslosen Seelenadel — alles in allem ein enger Stoff, der erst durch die Größe der Behandlung monumental wird.

Kein anderes Drama von Shakespeare war monographisch gewesen wie dieses. Das hat er sicherlich empfunden, und mit dem Drange des großen Künstlers das eben vollendete Werk durch das folgende zu ergänzen und das neue einen scharfen Kontrast gegen das unmittelbar vorhergehende bilden zu lassen, suchte und fand Shakespeare nun den Stoff zu dem Trauerspiele, das am wenigsten von allen seinen Werken einen einzelnen Gegenstand darstellt, und das nichts Geringeres geworden ist als die universelle Tragödie, aller Jammer des Menschenlebens in einem einzigen mächtigen Sinnbild gesammelt.

Von Othello wandte er sich zu Lear.

XXV.

In Lear hat das Auge Shakespeares die Untiefen der Schrecken ausgelotet, und sein Gemüt hat bei dem Anblick weder Furcht noch Schwindel noch Schwäche empfunden.

Eine Art von Andacht ergreift einen, wenn man auf der Schwelle zu diesem Werke steht, ein ähnliches Gefühl, wie wenn man die Schwelle der sixtinischen Kapelle mit den Deckengemälden Michelangelos betritt. Nur sind die Gefühle hier weit schneidender, der Wehruf wilder, die Harmonien der Schönheit ganz anders von den Mißtönen der Verzweiflung durchbrochen.

Othello war noch gleichsam ein nobles Kammermusikstück, einfach, leicht zu überschauen, so herzergreifend es auch ist. Lear dagegen ist die Symphonie eines ungeheuren Orchesters; alle Instrumente des Erdenlebens klingen mit, und zwar jedes Instrument in verschiedenen Stimmen.

Lear ist die größte Aufgabe, sowohl die umfangreichste wie die großartigste, die Shakespeare sich bisher gestellt hat: alle die Qualen und Schrecken, die das Verhältnis zwischen einem Vater und seinen Kindern in sich begreift, in fünf nicht lange Aufzüge geformt.

Kein moderner Geist hat den Mut gehabt, einem Gegenstand wie diesem in die Augen zu schauen; auch hätte ihn keiner beherrschen können. Shakespeare hat es getan, ohne daß irgend welche Anstrengung bei ihm zu verspüren wäre, kraft der überwältigenden Herrschaft, die er auf dem Gipfel seiner Genialität über das Menschenleben in dessen Ganzheit erreicht hat. Er behandelt seinen Stoff mit der Überlegenheit geistiger Gesundheit, und doch wirkt er in einer Szene nach der anderen so ergreifend, daß es ist, als hörte man das Schluchzen der unglücklichen Menschheit das Drama begleiten, ungefähr wie man am Strande stets das Plätschern und Seufzen des Meeres vernimmt.

Unter welchen Voraussetzungen nahm Shakespeare diesen Stoff auf? Das Drama spricht laut genug davon. Er stand auf dem Höhenzuge des menschlichen Lebens; er hatte ungefähr zweiundvierzig Jahre gelebt, er hatte noch zehn Jahre zu leben, aber sicherlich nicht mehr als sieben geistig fruchtbare Jahre. In seiner Hand wog und maß er nun sowohl was das Leben schlimmer macht als den Tod, wie auch was das Leben lebenswert macht, was die Lebensluft für unsere Lungen und der herzstärkende, Cordeliaartige Trost in unserer Qual ist — und führte alles dies einem Untergange entgegen, der großartig wirkt wie ein Weltuntergang.

In welcher Stimmung ging Shakespeare an dieses Werk? Was kochte und siedete in seinem Gemüt, was tönte und klagte in seinem Inneren, als er auf diesen Gegenstand stieß? Das Drama spricht deutlich genug davon. Von allem, was er an Qualen, Roheiten und Gemeinheiten bis jetzt erlebt hatte, von allen Lastern und Schlechtigkeiten, die das Leben der besseren Menschen verbittern, ist ihm nur ein Laster als das schlimmste, als das abscheulichste und empörendste von allen erschienen, eines, dem er selbst ohne Zweifel immer wieder zum Opfer gefallen war: die Undankbarkeit. Er fand keine Gemeinheit mehr entschuldigt und verziehen und verbreitet.

Wer kann daran zweifeln, daß er mit seiner überreichen Natur, deren Wesen wie das der Wolke bei Shelley ein ewiges Geben, eine ewige Wohltätigkeit, ein unendliches Bringen von erquickenden Regenschauern für die durstigen Pflanzen war — wer kann daran zweifeln, daß ein solcher Geber im allergrößten Stil immer wieder mit dem schwärzesten Undank belohnt worden ist. Wir sehen z. B., wie Hamlet, sein bisher größtes Werk, mit augenblicklichen Angriffen oder, wie Swinburne es treffend nennt, mit „Spöttereien, Geschrei, Auspfeifen und Auszischen, mit furchtsamem und verstohlenem Kläffen" seitens der kleinen Poeten empfangen wurde.*)

Er verbrachte sein Leben an einem Theater. Wir können es erraten, wo wir es nicht wissen, daß die Kollegen, denen er half, die Theaterdichter, die ihn bewunderten und von Neid gegen ihn überströmten, die Schauspieler, die er erzog und deren geistiger Vater er war, die Älteren, denen er eine hilfreiche Hand reichte, die Jungen, deren er sich annahm, ihm bald abtrünnig wurden, bald in den Rücken fielen. Und bei jeder neuen Undankbarkeit ist ein Ruck durch sein Seelenleben gefahren. Jahrelang hat er seine Entrüstung verschwiegen, zurückgedrängt, in sein Gemüt verschlossen. Aber er hat die Undankbarkeit von allen Lastern am meisten gehaßt und verachtet, weil sie ihn geistig ärmer und geringer machte.

Er hat sicherlich nicht zu den Künstlernaturen gehört, die, sobald sie etwas haben, mit dem Gelde freigebig sind und in harmlosem Leichtsinn wohl tun. Als tüchtiger und energischer Geschäftsmann hat er gespart und gesammelt, indem er unablässig sein Ziel im Auge behielt, sich Unabhängigkeit zu erringen und das tiefgesunkene Ansehen seiner Familie wieder zu heben. Nichtsdestoweniger ist er augenscheinlich im praktischen Leben ein ausgezeichneter Kamerad wie im geistigen Verkehr ein Wohltäter gewesen. Und er hatte die Empfindung, daß die Undankbarkeit ihn verarme und verringere; denn es fiel ihm ja schwer, aufs neue hilfreich zu sein und aus dem königlichen Reichtum seines Wesens mit beiden Händen zu geben — weil er von denen, für die er am meisten getan hatte und auf die er das größte Vertrauen setzte, allzu oft getäuscht und verraten worden war. Wenn es eine Gemeinheit gab,

*) Swinburne: A study of Shakespeare. Seite 164.

die den dadurch Getroffenen zur Verzweiflung, ja zum Wahnsinn bringen konnte, so war es, das fühlte er, die schwarze Undankbarkeit.

In einer solchen Stimmung findet er, während er eines Tages wie so oft in seinem Holinshed blättert, die Geschichte von König Lear, dem großen Geber. In derselben Stimmung liest er das alte Schauspiel über König Lear, das 1593—94 geschrieben worden war und den Titel Chronicle History of King Leir führte. Hier fand Shakespeare, was er bedurfte, den halbwegs geformten Ton, aus dem er Statuen und Gruppen schaffen konnte. Hier in dieser oberflächlich dramatisierten Chronik über entsetzliche Undankbarkeit war das Thema enthalten, das er gerade jetzt ausführen konnte. Und so legte er denn diesen Stoff an sein Herz und brütete darüber, bis der Gegenstand in seinem Gemüte neues Leben erhielt.

Wir können recht gut den Zeitpunkt bestimmen, zu dem Shakespeare mit König Lear beschäftigt war. Wenn es nicht aus anderen Gründen erhellte, daß die Tragödie nicht vor 1603 geschrieben sein kann, so würde uns schon der Umstand darüber aufklären, daß in diesem Jahre Harsnets Declaration of Popish Impostures erschien, dem Shakespeare die Namen einiger der von Edgar (III, 4) besprochenen Teufel entnommen hat. Lear kann auch nicht später als 1606 entstanden sein, denn am 26. Dezember dieses Jahres wurde das Stück vor König James aufgeführt. Dies ziehen wir daraus, daß es am 26. November 1607 mit der Bemerkung „gespielt vor seiner königlichen Majestät in Whitehall am St. Stephens Abend letzten Weihnachten" in das Buchhändlerregister eingeführt worden ist. Wir können indessen der Entstehungszeit noch näher kommen. Wenn Gloster (I, 2) von „diesen natürlichen Verfinsterungen" spricht, so zielt das ohne Zweifel auf die im Oktober 1605 stattgehabte Sonnenfinsternis ab, und seine späteren Worte über „Ränke, Falschheit, Verräterei und alle verderblichen Unordnungen" sind aller Wahrscheinlichkeit nach eine Anspielung auf die große Pulververschwörung, die im November des Jahres 1605 entdeckt wurde.

Ende 1605 hat Shakespeare also an König Lear zu arbeiten begonnen.

Die Fabel selbst war alt und wohlbekannt. Zum erstenmal erzählt Geoffroy von Monmouth sie auf lateinisch in seiner

Historia Britonum, zum ersten mal in englischer Sprache Layamon um das Jahr 1205 in seinem Brut; sie stammte ursprünglich aus Wales und trägt ein ausgemacht keltisches Gepräge, das Shakespeare mit seinem feinen Sinne für nationale Eigentümlichkeiten zu bewahren und zu vertiefen verstanden hat.

Bei Holinshed fand Shakespeare alle Hauptzüge der Erzählung. Leir, der Sohn von Baldud, regiert hier über Britannien zu der Zeit, als Joas in Juda herrschte. Seine drei Töchter heißen Gonorilla, Regan und Cordeilla. Er fragt sie, welche von ihnen ihn am meisten liebe, und sie antworten wie in der Tragödie. Cordeilla wird verstoßen und heiratet einen gallischen Fürsten. Als die beiden älteren Schwestern Leir so schlecht behandelt haben, nimmt er seine Zuflucht zu ihr. Sie und ihr Gatte rüsten ein Heer aus, segeln nach England, schlagen die Heere der beiden Schwestern und setzen Leir wieder auf seinen Thron. Er regiert noch zwei Jahre; dann erbt Cordeilla die Krone und zwar „im Jahre 54 vor der Gründung Roms als Uzia in Juda und Jeroboam über Israel herrschte". Fünf Jahre verwaltet sie das Reich; als jedoch ihr Gatte dann stirbt, empören ihre Neffen sich gegen sie, zerstören einen großen Teil des Landes, nehmen sie gefangen und halten sie unter strenger Bewachung; sie, die eine männliche Seele besitzt, grämt sich so sehr darüber, daß sie sich selbst das Leben nimmt.

Shakespeare begnügte sich nicht mit den Grundlinien, wie er sie in dieser Sage fand. Die Vorstellungen und Gedanken, welche die Fabel bei ihm hervorrief, brachten ihn dahin, ein die Handlung ergänzendes Element zu suchen, und er fand dies in der Geschichte von Gloster und seinen Söhnen, die er dem damals erst zwanzig Jahre alten Schäferromane Arcadia von Philipp Sidney entnahm. In die Geschichte von dem großen Geber, dem seine schlechten Töchter mit Undank lohnen, nachdem er seine gute Tochter verbannt hat, flocht er die Geschichte von dem rechtschaffenen Herzog, der durch Verleumdungen betrogen, seinen guten Sohn verbannt, und den der schlechte in jene Bedrängnis bringt, in der ihm die Augen ausgerissen werden.

Bei Sidney überfällt ein plötzlicher Sturm im Königreiche Galacia einige Fürsten, die in einer Höhle ihre Zuflucht suchen, wo sie einen alten blinden Mann antreffen, der einen Jüngling vergebens bittet, ihn auf die Spitze eines Berges zu führen, von

em er ſich herabſtürzen und ſo ſeinem Leben ein Ende machen önne. Der alte Mann war früher Fürſt von Paphlagonien, urde aber durch die „hartherzige Undankbarkeit“ ſeines unehelichen ohnes nicht nur ſeines Reiches, ſondern auch ſeines Geſichtes be= aubt. Dieſer Baſtard hat früher eine traurige Macht über ihn habt. Auf ſeine Veranlaſſung hat der Vater an ſeine Diener n Befehl erlaſſen, ſeinen ehelichen Sohn in einen Wald zu führen nd dort zu töten. Er entkam jedoch, nahm fremden Kriegsdienſt nd zeichnete ſich aus; als er aber hörte, wie übel es ſeinem Vater gangen war, eilte er zurück, um dem Unglücklichen als Stütze zu ienen und ſammelt nun gegen ſeinen Willen glühende Kohlen auf ſſen Haupt. Der Alte bittet die fremden Fürſten, ſein Geſchick kannt zu machen, damit ſeine Erlebniſſe dem pietätvollen Sohne r Ehre gereichen möchten, da dies der einzige Lohn ſei, den der ohn zu erwarten habe.

Das alte Drama über Leir, das Shakeſpeare nun durchzuleſen egann, hielt ſich ausſchließlich an Holinſheds Chronik. Es iſt hrreich für den, der den Umfang von Shakeſpeares Genie zu er= eſſen verſucht. Es iſt ein kindliches Werk, in welchem die groben ußenlinien der Haupthandlung, wie wir ſie aus Shakeſpeares rama kennen, zu einem Schauſpiel ohne Tiefe ausgeſpannt ſind. as Stück verhält ſich zu Shakeſpeares Trauerſpiel wie die mit nem Finger geſpielte Melodie zu Schillers Gedicht „An die Freude“ h zur neunten Symphonie Beethovens verhält. Ja, dieſer Ver= eich tut dem alten Drama ſogar zu viel Ehre an. Denn von r Melodie findet ſich hier nur eine Andeutung.

XXVI.

Wahrſcheinlich hat Shakeſpeare in der Regel früh morgens rbeitet. Die zu jener Zeit übliche Einteilung des Tages mußte s mit ſich bringen. Doch ſchwerlich in lichten Morgenſtunden, werlich bei Tage hat Shakeſpeare den König Lear erzeugt. in, deutlich genug in einer Nacht bei Sturm und fürchterlichem witter, in einer der Nächte, wo man in ſeinem Zimmer an ſeinem hreibtiſche an alle die Unglücklichen denkt, die in obdachloſer mut in dieſer Finſternis, dieſem fürchterlichen Sturme, dieſem chnäſſenden Regen umherirren, und wo man in dem Sauſen

des Windes über die Dächer, in dessen Heulen durch den Schornstein wilde Klagen, das Unglücksgeschrei alles irdischen Elends hört.

Denn in Lear und in Lear allein fühlt man, daß Shakespeare schon mit dem, was wir heutzutage mit einem langweiligen Ausdruck die soziale Frage nennen, d. h., mit dem Elende der am traurigsten Gestellten als Problem beschäftigt war. In einer solchen Nacht hat er mit seinem Lear (III, 4) gesagt:

Ihr armen nackten Elenden, wo ihr seid,
Die ihr dies mitleidlose Wetter duldet,
Wie soll eu'r bloßes Haupt, eu'r magrer Leib
Durchlocherte Zerlumptheit euch beschützen
Vor solchem Sturm, wie der?

Und der Dichter läßt seinen König hinzufügen:

O, nicht genug
Bedacht' ich das! — Nimm dir's zur Lehr', Verschwender!
Nur einmal fühle, was der Arme fühlt!

In einer solchen Nacht ist Lear ersonnen worden. Shakespeare hat an seinem Schreibtische die Stimmen des Königs, des Narren, Edgars und Kents, kontrapunktartig ineinandergreifend gleich einer Fuge, auf der Heide zusammentönen hören. Und nur der großartigen Gesamtwirkung wegen hat er umfangreiche Partien des Stückes geschrieben, die auszuführen ihm an und für sich keine Freude bereiten konnte, so die ganze Einleitung, die einer vernünftigen Begründung für die Handlungsweise des Königs entbehrt — welche er mit seiner gewöhnlichen, souveränen Gleichgültigkeit und Rücksichtslosigkeit dem Unwesentlichen gegenüber aus dem alten Stücke übernahm.

Bei Shakespeare hängt das nachfolgende Werk stets mit dem vorhergehenden zusammen, wie sich in einer Kette Ring an Ring fügt. In Glosters Geschichte ist das Thema aus Othello wiederholt und variiert. Gloster wird, arglos wie er ist, von Edmund geistig vergiftet, gerade wie Othellos Gemüt durch die Lügen Jagos vergiftet wurde. Edmund verleumdet seinen Bruder Edgar, zeigt falsche Briefe von ihm vor, verwundet sich selbst, um dem Vater einzubilden, daß Edgar ihm nach dem Leben trachte, kurz er handelt mit Gloster, wie Jago mit Othello umspringt, und er wendet genau

dieſelben Mittel an, die ein paar Jahrhunderte ſpäter in Schillers Räubern der böſe Bruder Franz Moor benutzt, um ſeinen Bruder Karl beim Vater anzuſchwärzen. Die Räuber bilden eine Art von Nachbildung dieſer Partie aus König Lear; ſogar die Blindheit des Vaters iſt ſchließlich kopiert.

Shakeſpeare verlegt dies alles in die Urzeit, in die eiſengraue Zeit des Heidentumes; mit einer künſtleriſchen Geſchicklichkeit ohnegleichen verknüpft er die beiden urſprünglich voneinander unabhängigen Fabeln, ſo daß ſie der Grundſtimmung und dem Grundgedanken des Stückes vermehrte Kraft verleihen. Sinnreich läßt er aus dem Mitleid, das Gloſter für Lear fühlt, dem Edmund die Mittel zur völligen Vernichtung des Vaters erwachſen, und ſinnreich dichtet er die doppelte Leidenſchaft Regans und Gonerils für Edmund hinzu, die zu ihrem gegenſeitigen Verderben ausſchlägt. Er füllt das kleine zahme ältere Schauſpiel mit ſolchen Schreckniſſen an, wie er ſie ſeit den Tagen ſeiner erſten Jugend (in Titus Andronicus) nicht geſchildert hatte, und ſcheut nicht einmal das Ausreißen der Augen auf der Bühne. Ohne Gnade will er zeigen, wie das Leben iſt. „So iſt der Lauf der Welt“, heißt es im Stücke.

Nirgends hat Shakeſpeare Gut und Böſe, die guten und die böſen Menſchen ſo einander gegenübergeſtellt und ſo im Kampf miteinander geſchildert wie hier, und nirgends hat er vor dem in aller Theaterkunſt üblichen und herkömmlichen Ausgang: dem Siege des Guten, eine ſolche Scheu gezeigt wie hier. Das blinde und harte Schickſal vertilgt ſchließlich die Guten wie die Böſen.

Alles vereinigt er um die Hauptgeſtalt, um den armen alten, kummen, großen Lear, an dem jeder Zoll ein König und jeder voll ein Menſch iſt. Lear iſt eine leidenſchaftliche Natur mit reizbaren Nerven, der allzu oft der erſten Eingebung folgt. Er iſt ſo liebenswürdig von Gemüt, daß die Beſten aus ſeiner Umgebung ihn mit unwandelbarer Ergebenheit zugetan ſind, und er iſt ſo an Befehlen geſchaffen und ſo gewohnt zu herrſchen, daß er die Achtung zu jeder Stunde vermißt, nachdem er ihr in einer Laune entſagt hat. Einen Augenblick ſteht der alte Mann zum Beginne des Stückes aufrecht da. Dann bricht er allmählich zuſammen. Und je ſchwächer er wird, deſto mehr wird ihm auferlegt. Er iſt der Überbürdete, der ſeiner Bürde erliegt.

Er wandert dahin, indem er mit der Laſt ſeines Schickſals beſchwert ſich vorwärts taſtet. Dann erliſcht das Licht ſeines Geiſtes; Wahnſinn ergreift ihn.

Und Shakeſpeare nimmt den Wahnſinn auf, ſchreibt ihn dreiſtimmig aus, verteilt ihn unter Edgar, der aus Vorſicht verrückt iſt, aber die Sprache der wirklichen Verrücktheit ſpricht, dem Narren, der von Profeſſion verrückt iſt und der unter den Formen des Wahnſinns die wahrſte Lebensweisheit verbirgt, und dem König, der durch die wahnſinnige Rede Edgars verwirrt und angeſteckt wird, dem König, der vor Elend und Jammer verrückt iſt.

Daß es Shakeſpeare allein um das Weſentliche, um das hohe Pathos und den tiefen Ernſt der Grundſtimmung zu tun geweſen iſt, erhellt aus der Gleichgültigkeit, womit er den alten Stoff aufnimmt, um nur einen Anfang zu haben und das Schauſpiel in Gang zu ſetzen. Die einleitenden Szenen in König Lear ſind ſelbſtverſtändlich durchaus vernunftwidrig. Nur in der Märchenwelt verteilt ein König die Provinzen ſeines Reiches dergeſtalt an ſeine Töchter, daß die, welche ihn am meiſten zu lieben verſichert, das größte Stück erhält; nur auf kindliche Zuhörer wirkt es überzeugend, daß der alte Gloſter augenblicklich die unwahrſcheinlichſten Verleumdungen gegen einen Sohn glaubt, deſſen reinen Charakter er kennt. Nicht an ſolchen Stellen tritt Shakeſpeares Perſönlichkeit uns entgegen. Wohl dagegen in dem Blick auf den Lauf und die Art des Lebens, der ſich Lear eröffnet, als er geiſteskrank geworden iſt, und der rings im Stücke zum Vorſchein kommt. Und eine ſolche Gewalt liegt jetzt in dem Geiſte Shakeſpeares, mit ſolch unanfechtbarer Stärke ſind alle Leidenſchaften wiedergegeben, daß die Tragödie trotz ihrer phantaſtiſchen, unwirklichen Anlage eine völlig wahre Wirkung ausübt:

Ein Mann könnte ſehn, wie dieſe Welt geht, ohne Augen. Sieh mit den Ohren. Horch, wie der Richter dort ſchilt auf jenen einfältigen Dieb. Hör', dir ins Ohr: Wechsle die Plätze, und Hand um — wer iſt der Richter, wer der Dieb? — Sahſt du wohl eines Pächters Hund einen Bettler anbellen?

Gloſter

Ja, Herr.

Lear

Und der Tropf lief vor dem Hund? Darin könnteſt du ein großes Bild der Behörden erblicken: einem Hund im Amt gehorcht man (IV, 6).

Und nun folgen Ausrufe, die bedeuten, daß der Strafende in r Regel schlimmer sei als der Gestrafte; der Büttel peitscht das derliche Weib, aber der schuftige Büttel ist so lüstern wie sie. ie hier herrschende Stimmung entspricht der in Maß für Maß: r Büttel müßte sich selbst peitschen, nicht das Weib. Und andere srufe folgen, die darauf abzielen, daß der Reiche stets straffrei sgehe: Hülle Sünde in einen goldenen Harnisch; und der Speer : Gerechtigkeit prallt daran ab. Endlich vereinigt Lear all seine ehmut in dem Ausrufe:

Sind wir geboren, schrein wir, zu betreten
Die große Narrenbühne.

"Durch alles dies klingt ein Grundton aus Hamlet hindurch. er die Kritik Hamlets über den Lauf des Lebens ist hier auf le Hände verteilt, sie hat eine kräftigere Stimme und ruft Echo f Echo hervor.

Ein solches Echo ist hier der Narr, der vorzüglichste von hakespeares Narren, beißend witzig, treffend geistreich, und zwar sonders hervorragend nach der unbedeutenden Narrenrolle in thello. Er ist der Protest des gesunden Menschenverstandes gen die unverständigen Anordnungen Lears, aber ein Protest, : eitel Humor ist; niemals klagt er, am wenigsten über sein enes Los. Doch wirken alle seine Narrenpossen tragisch. ld die Worte, die ein Ritter im Stücke ausspricht: „Seit die ige Prinzessin nach Frankreich ging, hat sich der Narr sehr gehärmt", lassen alle seine scharfen Bemerkungen gegen Lear einem milderen Lichte erscheinen. Zu den Meisterstücken die hakespeare hier ausgeführt hat, gehört auch die Erhebung der rlieferten Narrengestalt des Hanswurstes in eine viel höhere häre, wodurch sie eine tragische Kraft ersten Ranges ge= rden ist.

In keinem von Shakespeares Stücken hat der Narr so viele chwörtlich gewordene Worte der Weisheit. Überhaupt wimmelt hier von derartigen Worten: Lears „Ja und Nein, das ist keine e Theologie", Edgars „Reif sein ist alles", Kents „Anerkannt den, ist überreich bezahlt".

Während die älteren Töchter die schlechten Eigenschaften Lear geerbt und überentwickelt haben, ist seine Herzensgüte

Cordelias Erbteil geworden, eine Güte, die jedoch, wie bei Lear, i einem gewiſſen Eigenwillen und Stolz gepaart iſt, ohne welch der Konflikt vermieden worden wäre. Wie ſeine erſte Frage an es an Takt fehlen läßt, ſo auch ihre Antwort. Unter dem ferne Verlaufe des Stückes iſt ihr Eigenwille hingeſchmolzen. Ihr gan Weſen iſt Güte und Anmut.

Rührend iſt die Darſtellung, wie Cordelia ihren geiſteskra Vater findet und pflegt, und wie dieſer durch ärztliche Kunſt, du Schlaf und Muſik langſam ſeine Geſundheit wiedergewinnt. A iſt hier ſchön vom erſten Kuſſe bis zum letzten Worte. Lear n ſchlafend auf die Bühne getragen. Der Arzt gibt den Befehl, M ertönen zu laſſen, und Cordelia ſagt (IV, 7):

O Geneſung, häng'
An meine Lippen deine Heilkraft, daß mein Kuß
Den tiefen Gram verbannt, den meine Schweſtern
In ſeine Würde gruben.

Kent

Gute, liebe Fürſtin!

Cordelia

Wärſt du ihr Vater nicht, dies weiße Haar
Verlangte Mitgefühl. War dies ein Antlitz,
Das man entgegenſtellt dem grimmen Sturm . .
Meines Feindes Hund,
Hätt' er mich ſelbſt gebiſſen, hätt' ich die Nacht
Gewärmt an meinem Feuer!

Er erwacht und Cordelia ſagt zu ihm:

Was macht mein königlicher Herr? Wie geht's Euer Gnaden?

Lear

's iſt unrecht, daß ihr aus dem Grab mich nehmt. —
Du biſt ein ſel'ger Geiſt; doch ich gebunden
Auf einem Rad von Feuer, das meine Tränen
Erhitzt, wie glühend Blei.

Und er kommt wieder zu ſich und fragt: „Wo bin ich denn? Wo bin ich"; er wundert ſich, daß es heller Tag iſt, und die E innerung an ſeine ſchweren Leiden wird in ihm wach:

Cordelia

O, ſeht auf mich, Herr! Hebet über mich
Zum Segen Eure Hand. Ihr dürft nicht knien.

Man beachte dieſe letzte Zeile. Sie hat ihre Geſchichte. In dem alten Drama über König Leir hatte dieſes Knien eine größere Bedeutung. Der König wandert dort, vor Hunger und Durſt verſchmachtend, mit ſeinem treuen Perillus — ſo heißt hier der Graf von Kent — umher; da kommen der König von Gallien und Cordeilla, die als Bauern verkleidet in England auf Kundſchaft ausgehen. Die Tochter erkennt ihren Vater, reicht dem Verſchmachtenden Speiſe und Trank, und als er geſättigt iſt, erzählt er ihr reumütig ſeine Geſchichte.

Leir

Ach, niemand hat Kinder ſo ſchlecht wie die meinigen.

Cordeilla

Verurteile nicht alle, weil einige böſe ſind. Sieh, teurer Vater, ſieh mich recht an! Deine Tochter, die dich liebt, ſpricht zu dir. (Sie kniet.)

Leir

O, ſo ſtehe auf! Mir geziemt es zu knien und um Vergebung zu bitten für das, was ich verſchuldet habe. (Er kniet.)

Die Szene iſt ſehr ſchön und kindlich empfunden, auf der Bühne aber unmöglich, da hier das Knien zweier Perſonen vor einander leicht einen komiſchen Anſtrich erhält. Dieſer Zug gehört denn auch zu den Luſtſpielmotiven bei Molière und Holberg. Shakeſpeare hat dieſen wie alle andern wertvollen Züge des alten Stückes auf eine ſolche Weiſe zu bewahren und zu benutzen verſtanden, daß nur deſſen Feinheit übrig bleibt, die grobe, äußerliche Seite dagegen verſchwindet. Lear ſagt zu Cordelia, als ſie fortgeführt werden ſollen:

Wir wollen ins Gefängnis
Und wie zwei Vögel in dem Käfig ſingen.
Bittſt du um meinen Segen, will ich knien,
Von dir Vergebung flehend. So woll'n wir leben;
Und beten, ſingen, alte Märchen ſagen . . .

Das alte Schauſpiel endet naiv und unſchuldig mit dem Siege der Guten. Der König von Gallien und Cordeilla führen Leir in ſein Heim zurück, ſagen den böſen Töchtern bittere Wahrheiten ins Geſicht und ſchlagen dann deren Heere vollſtändig in die Flucht. Leir dankt allen Getreuen, belohnt ſie und verbringt den Reſt ſeiner Tage bei ſeiner Tochter und ſeinem Schwiegerſohne in einem behaglichen Otium.

Shakeſpeare ſieht das Leben nicht in ſo roſigem Licht. C läßt Cordelias Heer unterliegen und den alten König mit ſeine Tochter ins Gefängnis führen. Aber kein überſtandenes und kein gegenwärtiges Mißgeſchick kann nunmehr den Lebensmut Lears brechen. Trotz allem, trotz des Verluſtes der Macht, des Selbſtvertrauens und zeitweilig des Verſtandes, trotz des Verluſtes der entſcheidenden Schlacht iſt er ſo glücklich, wie es ein alter Mann ſein kann. Er hat ſeine verlorene Tochter wiedergefunden. Iſoliert war er ſchon durch ſein Alter. In der Ruhe, die das Gefängnis ihm ſichert, wird er vereint mit dem nunmehr einzigen Gegenſtande ſeiner Liebe nicht viel einſamer ſein, als es das hohe Alter immer iſt. Einen Augenblick ſcheint Shakeſpeare ſagen zu wollen: Glücklich der, dem während ſeiner letzten Lebensjahre, ſelbſt in der Gefangenſchaft, die Herzensblume ſeines Lebens nahe iſt.

Daher bleibt Shakeſpeare auch hierbei nicht ſtehen. Edmund erteilt den Befehl, Cordelia im Gefängnis zu erdroſſeln, und der Mörder vollführt dieſen Auftrag.

Dann erſt erreicht die Tragödie ihren Höhepunkt, wenn Lear mit der Leiche Cordelias auf ſeinen Armen die Bühne betritt. Als er nach wilden Schmerzensausbrüchen einen Spiegel verlangt hat, um zu unterſuchen, ob ſie noch atme, folgen die Repliken:

Kent

Iſt dies das verheißne Ende?

Edgar

Iſt's jenes Grauens Bild?

Man gibt ihm eine Feder. Jubelnd ruft er aus: „Die Feder regt ſich, ſie lebt!" — Dann ſieht er ſeinen Irrtum ein. Verwünſchungen folgen und dann dieſe lieblich charakteriſierenden Worte:

O, ihre Stimme war immer ſanft,
Gar hold und leis, ein herrlich Ding beim Weibe.

Danach offenbart ſich der verkleidete Kent dem Könige und teilt ihm mit, daß die beiden Verbrecherinnen verſtorben ſeien. Aber ſeine Fähigkeit, neue Eindrücke aufzunehmen, iſt beinahe erloſchen. Er hat nur Empfindung für Cordelias Tod: „Mein armes Närrchen tot! Nein, nein, kein Leben!" Dann ſinkt er zuſammen und ſtirbt.

Kent

O, quält nicht seinen Geist, laßt ihn entfliehn!
Der haßt ihn, der ihn auf der Folter dieser Welt
Noch länger quälte.

Daß dieser alte Mann seine jüngste Tochter verliert, das ist es, was Shakespeare so groß hat wirken machen, daß Kent mit Recht sagt: Ist dies das verheißne Ende? (is this the promised end?). Mit dieser Tochter verliert er alles, und der Abgrund, der sich vor ihm öffnet, scheint, so breit und so tief wie er ist, eine Welt verschlingen zu können.

Der Verlust Cordelias bedeutet Untergang. Alle Menschen verlieren ihre Cordelia oder fühlen sich von ihrem Verluste bedroht. Das Teuerste und Beste, das, was uns das Leben lebenswert macht, zu verlieren, das ist die Tragödie des Lebens. Daher die Frage: Ist dies das verheißne Ende? Ja, so ist es. Jeder einzelne hat nur seine Welt und ist in Gefahr, ihren Untergang zu erleben, und Shakespeare war um das Jahr 1606 nur in der Stimmung, Weltuntergangsdramen zu schreiben.

Weltuntergang ist es, wenn die moralische Welt anscheinend zugrunde geht; wenn dem, der edelmütig und vertrauensvoll ist wie Lear, mit Undank und Haß gelohnt wird; wenn den, der brav und tapfer ist wie Kent, eine entehrende Strafe trifft; wenn der, welcher barmherzig ist wie Gloster und dem Leidenden und Unterdrückten Obdach schaffen will, zum Dank dafür die Augen verliert; wenn der, welcher edel und treu ist wie Edgar, in Lumpen gehüllt und in der Gestalt eines Tollhäuslers umherirren muß; wenn endlich die, welche das lebende Sinnbild weiblicher Hoheit und kindlicher Zärtlichkeit gegen einen alten Vater ist, der gleichsam ihr Kind geworden, vor seinen Augen von Mörderhänden erwürgt werden kann. Was nützt es dann, daß die Bösen einander nachher abschlachten und vergiften! Es ist gleichwohl die ungeheure Tragödie des Menschenlebens; ein Chor von leidenschaftlichen, pottenden, wild begehrenden und verzweifelt klagenden Stimmen önt daraus hervor.

Zur Nachtzeit an seinem Kamine sitzend hat Shakespeare n dem Prasseln des Gewitters an die Fensterscheiben und in em Heulen des Windes durch den Schornstein alle diese fürchterichen Stimmen wie in einer Fuge kontrapunktartig ineinander-

greifen hören und darin den Notschrei der leidenden Menschheit erkannt.

XXVII.

Ist es die ungeheure Tragödie des Menschenlebens, die hier geschildert worden, was ist dann noch hinzuzufügen? Es bleibt ja nichts mehr zu dichten übrig, Shakespeare kann die Feder hinlegen.

So möchte es scheinen. Wie aber verhält es sich in Wirklichkeit, was begegnet unseren Blicken? Noch eine ganze Reihe von Jahren folgt ununterbrochen ein Werk auf das andere. Wir erleben bei Shakespeare dasselbe, wie bei allen großen, fruchtbaren Genies: so oft wir glauben, jetzt hat er sein Bestes geleistet, sein höchstes Ziel erreicht, ist an der Grenze seiner Fähigkeiten angelangt, hat seinen Vorrat erschöpft, seine letzte Anstrengung gemacht, sein höchstes Gebot getan — sehen wir ihn gleich nachher, als wäre nichts vorgefallen, unermüdet, unangefochten von der unermeßlichen Tat, die er hinter sich hat, frisch als habe er eine Ruhezeit verlebt, unverdrossen, als gälte es, sich nun erst Namen und Ruf zu erringen, eine neue Arbeit vornehmen, nachdem er Tags zuvor die alte vollendet hat.

Lear fährt in das bewegliche Publikum Shakespeares herab und zündet; man strömt zum Theater und will das Stück sehen; bald ist es ausverkauft; zwei Quartausgaben im Jahre 1608; man ist erfüllt davon; man hat die darin befindlichen Schätze an Tiefsinn, Witz, Lebensweisheit und Poesie noch lange nicht erschöpft — er allein ist keinen Augenblick mehr damit beschäftigt; er ist darüber hinaus und in der nächsten Arbeit vertieft.

Ein Weltuntergang! Er ist jetzt nicht dazu gestimmt, anderes zu schildern. Was in seinen Ohren klingt, was sein Gemüt erfüllt, das ist das Krachen einer Welt, die in Trümmer stürzt.

Und er sucht sich einen neuen Text zu dieser Musik. Er braucht nicht weit zu suchen; er hat ihn schon gefunden. Von dem Augenblicke an, als er Julius Cäsar schrieb, ist Plutarch ihm nicht mehr aus den Händen gekommen. In dem ersten römischen Drama hatte er den Fall der Weltrepublik geschildert, doch regten sich in dieser Welt noch große, frische Kräfte. Über dem Ganzen schwebte der Geist Cäsars; zwar hörte man mehr über dessen Größe,

als man davon zu sehen bekam; aber man erkannte seine Bedeutung an den Wirkungen, die sein Verschwinden vom Schauplatze hervorbrachte. Und die Republik lebte noch in Geistern, so stolz wie Brutus und so stark wie Cassius, und starb nicht mit ihnen. Brutus zur Seite stand die Tochter Catos, fest und fein, die zärtlichste und mutigste Gattin. Kurz, es waren noch viele unangegriffene Elemente vorhanden. Die Republik fiel mit historischer Notwendigkeit, aber in den Gemütern war noch keine Decadence, ein Niedergang, kein Untergang.

Doch blätterte Shakespeare in seinem Plutarch weiter, so fand er den Lebenslauf des Markus Antonius. Zuerst las er mit Neugierde, dann mit Aufmerksamkeit, dann mit Spannung und Gemütsbewegung. Denn hier, erst hier, ging wirklich eine Römerwelt zugrunde. Hier, erst hier vernahm man das Krachen von dem tiefen Fall der alten Weltrepublik. Die Römergewalt, die enge und barsche, zerbrach beim Zusammenstoß mit der Wollust des Morgenlandes. Alles sank, alles fiel, Reiche und Persönlichkeiten, Männer und Frauen, Herrscher und Herrscherinnen. Alles war wurmstichig, von der Schlange gebissen, von der Wollust verpestet — und sank und fiel. Niederlagen in Asien, Niederlagen in Europa, Niederlagen in Afrika, an der Küste Ägyptens, Selbstaufgeben, Selbstmord.

Wieder eine Vergiftungsgeschichte wie die in Macbeth. Macbeth wurde machtsüchtig, Antonius genußsüchtig. Aber viel großartiger in ihren Wirkungen und daher viel interessanter war diese Geschichte als der Vergiftungsfall des kleinen schottischen Barbarenkönigs. Dieser wurde geistig vergiftet von seiner Lady, dem bis zum Blutdurst ehrgeizigen Weibe, einem abnormen Gehöpfe, mehr Mann als er, beinahe Virago, die ruhig davon spricht, kleinen Kindern die Hirnschädel zu zerschmettern, als ob das eine von den Unregelmäßigkeiten wäre, welche man nötigenfalls begeht, um nicht sein Wort zu brechen, und die ohne Skrupel den Dienern Duncans das Blut des ermordeten Königs ins Gesicht schmiert. — Was ist Lady Macbeth für uns? Was ist uns Hekuba? Und was war nun diese Hekuba für Shakespeare?

Ganz anders persönlich fühlte er sich von Kleopatra ergriffen. Sie vergiftet langsam, halb unfreiwillig, ganz weiblich, die Herrscher-

fähigkeit, die Feldherrngabe, den Mut und die Größe bei Antonius, d. h. bei dem Herrscher über die halbe Welt — und sie, Kleopatra, kannte er, Shakespeare, wie wir alle sie kennen: das Weib aller Weiber, die Evaessenz aller Evatöchter, oder vielmehr Eva und die Schlange in einer Person; „meine Schlange am alten Nil“ wie Antonius sie nennt — Kleopatra: alles, was Schönheit und Gefallsucht, aufreizende Sinnlichkeit und verfeinerte Kultur an Anziehungskraft, sowie an rücksichtsloser Verschwendung von Menschenleben und Menschenglück und von den edelsten Kräften in sich begreift. Fürwahr sie konnte einen Mann, selbst den größten, berauschen und untauglich machen, ihn zum ungekannten Glücke emporheben und wieder in Untergang stürzen, ihn und als Zugabe die halbe Welt, die er regieren sollte.

Wer weiß? Wäre er selbst, William Shakespeare, ihr begegnet wer weiß, ob er lebendig davon gekommen wäre? Und war er ihr nicht begegnet? War sie es nicht, die er seinerzeit getroffen und geliebt hatte, von der er geliebt und betrogen worden war? Es berührte ihn eigentümlich, daß es von Kleopatra hieß, sie habe eine so dunkle, gelbbraune Hautfarbe gehabt. In seinen Gedanken verweilte er bei diesem Umstande. Auch er hatte eine dunkelfarbige und berückende Frau gekannt — eine Frau, die er in bitteren Augenblicken Zigeunerin genannt hatte, wie ja auch Kleopatra bald in seinem Drama von denen, die sich vor ihr entsetzen oder ihr zürnen, genannt werden wird. Sie, an die er nie ohne Gemütsaufregung denken konnte, seine schwarze Schönheit, der Engel und der Teufel seines Lebens, die er zu gleicher Zeit haßte und liebte, die er verachtet und um deren Gunst er gebettelt hatte — was war sie anders als eine neue Inkarnation jener gefährlichen, bestrickenden Schlange vom Nil! Und wie leicht hätte es nicht geschehen können, daß seine innere Welt wie eine Seifenblase zerplatzt wäre unter dem Zusammenleben mit ihr und der Trennung von ihr! Das wäre ein Weltuntergang gewesen. Wie hätte er dann gejubelt und gelitten, genossen und geklagt! Sein Leben weggeworfen, Tage und Nächte vergeudet! Nun war er ein reiferer Mann, Gentleman, großer Grundbesitzer und Zehentpächter; aber in ihm lebte noch der Künstlerzigeuner, der für die Zigeunerin paßte.

Dreimal (in Romeo und Julia II, 4 und in Antonius und Kleopatra I, 1 und IV, 12) wird Kleopatra bei Shakespeare in herabsetzender Weise gipsy genannt, wahrscheinlich wegen der Klangähnlichkeit mit egyptian. Es lag jedoch ein gewisser Sinn in dem Wortspiele; der Hochsinn der Fürstin und die Wandelbarkeit der Zigeunerin war ja in ihrem Wesen auf geheimnisvolle Weise vermischt. Und diese Mischung, wie bekannt war sie ihm! Wie lebhaft stand ihm das Modell zu der jungen Königin Ägyptens vor Augen. Mit derselben Palette, womit er vor wenigen Jahren „die dunkle Dame" der Sonette skizziert hatte, malte er nun dieses monumentale historische Porträt.

Eine lockende und berückende Macht übte diese Gestalt auf ihn aus. — Er kam von Cordelia. Die ganze ungeheure Tragödie über Lear hatte er als Postament unter Cordelia aufgestapelt. Und was ist Cordelia? Das Ideal, das man von der weißen Stirn eines jungen Mädchens ablieſt, und welches das junge Mädchen kaum selbst versteht, noch weniger verwirklicht. Sie war der weiße Strahl; das große, einfache Sinnbild der Reinheit und der Herzensgüte, die schon in ihrem Namen definiert sind. Er glaubte an sie; er hatte in unschuldige Augen hineingesehen, deren Ausdruck ihm die Vorstellung von ihrem Wesen gab; er hatte bei jungen Mädchen die rechthaberische und etwas mürrische Wahrheitsliebe angetroffen, die einen Reichtum von echtem Gefühl zu verkünden scheint. Aber er hatte Cordelia nicht genauer gekannt, noch täglich mit ihr verkehrt.

Kleopatra dagegen, o Kleopatra! Er ließ alle die Frauen, die er gekannt hatte, seitdem er in London festen Boden gewonnen, die unter ihnen, die am meisten oder am gefährlichsten Weib waren, in seinem Auge vorübergleiten, und er gab ihr die Anmut der einen, die Launen der andern, die Schelmerei einer dritten, den Dankelmut einer vierten .... aber in seinem Innersten dachte er nur an eine, die für ihn das Weib aller Weiber gewesen war, eine Virtuosin in der Liebe und in der Gabe, Liebe hervorzurufen, aufreizend wie keine andere und treulos weichend wie keine andere, aufrichtig und falsch, dreist und schwach, Komödiantin und Geliebte hnegleichen!

Es gab mehrere, frühere, englische Dramen über Antonius nd Kleopatra. Unter ihnen verdienen jedoch nur wenige genannt

zu werden. Zunächst Daniels Kleopatra aus dem Jahre 1594, dessen Quellen teils die Lebensläufe des Antonius und des Pompejus von Plutarch, teils ein kleines französisches, vom Otway übersetztes Buch die Geschichte der drei Triumvirate gewesen waren. Dann ein 1595 von der Gräfin Pembroke, der Mutter von Shakespeares jungem Gönner, aus dem Französischen übersetztes Stück: Die Tragödie des Antonius. Weder diesen Arbeiten noch den zahlreichen italienischen Schauspielen über diesen Gegenstand hat Shakespeare anscheinend etwas zu verdanken. Keines dieser Stücke hat er vor sich liegen gehabt, als er daran ging, sein Drama niederzuschreiben, das zum ersten Male kurz vor dem 20. Mai 1608 aufgeführt sein muß, an welchem Tage es im Buchhändlerregister verzeichnet steht als ein Buch, genannt Anthony and Kleopatra für Edward Blount, einem der Verleger, die später die erste Folioausgabe erscheinen lassen. Wahrscheinlich ist das Werk also im Laufe des Jahres 1607 ausgearbeitet worden.

Wohl die einzige, aber auch die ausschlaggebende Quelle Shakespeares ist der Lebenslauf des Antonius von Plutarch in Norths Übersetzung gewesen. Auf Grund dessen, was das Studium dieser Erzählung ihn lehrte, hat er seine Dichtung entworfen und durchgeführt, selbst da, wo er wie im ersten Aufzuge das von Plutarch Mitgeteilte nicht Punkt für Punkt berücksichtigt, und je weiter das Drama fortschreitet, desto genauer hält er sich an den Bericht Plutarchs, indem er jeden größeren oder kleineren Zug, der ihm charakteristisch erscheint, sinnreich und sorgfältig benutzt. Ja, er nimmt augenscheinlich Verschiedenes nur aus dem Grunde auf, weil es wahr ist, oder vielmehr weil er es für wahr hält. Zuweilen führt er ganz nutzlose Personen ein wie Dolabella, bloß weil er keinem anderen die Botschaft in den Mund legen will, die Plutarch jenem zuschreibt, und nur anscheinend nimmt er eine Veränderung vor, wie wenn er in seinem Drama es Enobarbus sein läßt, der den Antonius verläßt und dem dieser hochherzig sein Eigentum nachsendet, während der Flüchtling, den Antonius so großmütig behandelt, bei Plutarch Domitius (Enobarbus) genannt wird.

Einer Art von Veredelung unterwirft Shakespeare den Charakter des Antonius. Plutarch schildert ihn als einen Herkules an Gestalt, der auch durch Koketterie in seinem Anzug darauf ausging, den

Eindruck des Halbgottes hervorzurufen; als eine breite, grobe Soldatennatur, die sich gerne selbst lobte, andere gerne neckte und verspottete, jedoch Sticheleien ebenso gut vertrug wie Lobreden. Aus Hang zu Üppigkeit und verschwenderischem Leben war er raubgierig, wußte jedoch nichts von den meisten in seinem Namen begangenen Schändlichkeiten; keine schlaue Natur, aber brutal, über alle Grenzen ausschweifend und jeglichen Anstandsgefühles bar. Ein volkstümlicher, munterer, freigebiger General, der mit seinen Soldaten wie mit Fürsten allzu viele Stunden bei Tische verbrachte und sich auf offener Straße betrunken zeigte, am hellen Tage schlief, sich in der niedrigsten Zügellosigkeit behudelte, auf seinen Reisen ganze Schatzkammern erschöpfte, goldenes und silbernes Tafelgeschirr von ungeheurem Wert mit sich führte, mit Löwen bespannte Wagen besaß, halbemillionenweise Geld verschenkte, aber bei Unglück und Niederlage sich auf seiner Höhe zeigte als anfeuernder Feldherr, der auf jede Bequemlichkeit Verzicht leistete; ohne sie zu entbehren oder ihr nachzuseufzen und der bei seinen Leuten den Mut aufrecht erhielt. Das Unglück hob ihn immer über sich selbst empor, was zur Genüge beweist, daß ihm trotz allem große Kräfte innewohnten. Es lag etwas von einem Theaterkönig in ihm, etwas von einem Murat, etwas von einem Skobelew und etwas von einem mittelalterlichen Ritter — was konnte weniger antik sein, als daß er den Octavian zweimal zum Zweikampfe herausforderte. Und als ihn schließlich das Unglück überwältigte, als alle ihn verließen, die er mit Wohltaten überhäuft hatte, war etwas von einem Timon in ihm, von dem über seine Schwermut und Bitterkeit brütenden Athener, mit dem er sich dann gerne verglich.

Schon bei Plutarch sind die Weiber das Unglück des Antonius. Als er nach einer Jugend, an der viele Frauen teil gehabt hatten, sich mit Fulvia, der Witwe des berüchtigten Tribuns Clodius, verheiratete, wußte diese ihn schon zu beherrschen und nach ihren Wünschen so zu lenken, daß er von ihr, völlig abgerichtet, ein Weib als Herrscherin über sein Leben zu haben, in Kleopatras Hände hinüberglitt.

Antonius besaß übrigens nach Plutarch eine gewisse, nicht geringe Gewandtheit. Er verkleidete sich gerne und ergötzte sich an Schelmenstreichen, überbrachte z. B. von einem Feldzuge heimgekehrt

in der Verkleidung eines Sklaven seiner Gattin Fulvia einen Brief, der ihr seinen Tod mitteilte, und umarmte sie, als sie vor Schrecken erstarrt dastand. Derartiges ist nur eines der vielen Symptome der Selbstverwandlungskunst, die er an den Tag legte, wenn er sich bald weichlich, bald abgehärtet, bald weibisch, bald tapfer bis zur Verwegenheit, bald ehrgeizig, bald ehrlos, bald rachgierig, bald hochsinnig zeigte. Dieses Wogende, Unbeständige, Wandelbare bei Antonius fesselte Shakespeare. Er übernahm den Charakter nicht gerade so, wie er ihn bei Plutarch vorfand. Er hob dessen hellere Seiten hervor und benutzte als Grundlage die angeborene Überlegenheit des Antonius, das großartig Verschwenderische seines Wesens: die vornehme Freigebigkeit und den leichtsinnigen Drang, den Augenblick zu genießen, kurz die Eigenschaften, die große Herrscher mit großen Künstlern gemeinsam zu haben pflegen.

Es war an dieser Gestalt des Altertums eine Spalte, durch die seine eigene Seele hineinschlüpfen konnte; er dichtete sich ohne Schwierigkeit in die Gemütsstimmungen des Antonius hinein; er vermochte ihn ungefähr ebenso zu spielen, wie er in seiner Eigenschaft als Schauspieler eine so recht für ihn passende Rolle zu spielen vermochte. Antonius besaß die Verwandlungskunst, die der Kern der Dichternatur ist. Er war zugleich ein Meister in der Verstellung — siehe seine Rede an der Bahre Cäsars und hier seine Annahme Octavias als Gattin — und eine offene, ehrliche Natur; er war auf seine Weise treu, er fühlte sich mit seiner Geliebten und seinen Waffengefährten innerlich verbunden und hatte doch eine beängstigende Fähigkeit zum Umschlagen. Er war mit andern Worten eine Künstlernatur.

Unter seinen vielen, widerstreitenden Eigenschaften waren zwei vorherrschend: der Drang zur Tat und der Drang zum Genuß. Octavian sagt im Drama von ihm, diese beiden Neigungen seien gleich stark in ihm. Das ist vielleicht einigermaßen wahr. Wäre er bei seiner gewaltigen Körperkraft noch üppiger angelegt gewesen, so würde er dasselbe geworden sein, was später August der Starke wurde, und Kleopatra wäre seine Aurora von Königsmark gewesen. Wäre die Energie bei ihm entwickelter gewesen, so hätte das Feldherrntalent und der Hang zum Trunk und zur Wollust sich bei ihm ungefähr so wie bei Alexander dem Großen miteinander vermischt, und Antonius in Alexandria wäre ein Seitenstück zu

lexander in Babylon geworden. Nun ſtand die Zunge eine Zeitung gerade zwiſchen beiden Wagſchalen, bis Antonius in Kleopatra in Schickſal traf.

Shakeſpeare hat beide mit der größten Schönheit ausgeſtattet, bgleich keiner von ihnen jung iſt. Die Römer ſehen in ihm einen Mars, in ihr eine Venus, ja der barſche Enobarbus erklärt (II, 2), e habe, als er ſie zum erſtenmal geſehen:

> das Venusbild,
> In dem die Phantaſie Natur bemeiſtert,

öllig überſtrahlt. Sie iſt die Zauberin, der nach Ausſage des ntonius „Alles kleide“: Schelten, lachen, weinen wie auch ruhiges eſen. Sie iſt ein „wundervolles Meiſterwerk“. Antonius kann e nie verlaſſen, denn, wie Enobarbus ſagt (II, 2, vergleiche onett 56):

> Sie kann nicht Alter welken, täglich Sehen
> Nicht ihrer Reize ewigen Wandel ſtumpfen;
> Wenn andre Weiber ſättigen, Luſt gewährend,
> So macht ſie hungrig wem ſie ganz ſich hingibt.
> In ihr wird das Gemeinſte ſo geziemend,
> Daß heil'ge Prieſter ſie im Buhlen ſegnen.

Was bedeutet es denn, daß Shakeſpeare ſie ſich braun denkt ie eine Afrikanerin — ſie, die in Wirklichkeit vom reinſten, iechiſchen Blute war — oder daß ſie ſich mit Übertreibung t nennt. Sie kann mit ihrer Hautfarbe wie mit ihrem Alter herzen (I, 2):

> Denk' an mich,
> Obſchon ich ſchwarz von Phöbus' Liebesſtichen
> Und runzlich durch die Zeit! —

Sie iſt, was Antonius ſie nennt, wenn er (IV, 8) entzückt srufft:

> O du Tag der Welt!

Antonius iſt an Geſtalt und Haltung wie für ſie geſchaffen. icht Verliebtheit allein ſpricht aus Kleopatra, wenn ſie (V, 2) von ntonius ſagt:

> Ich träumt', es war ein Kaiſer Mark Anton;
> . . . . . .
> Sein Antlitz war ein Himmel . . .

Und der Schönheit seines Angesichtes entspricht die S
seiner Stimme:

Wie Sphärenklang den Freunden war die Stimme;
Doch, wollt erschütternd er den Erdkreis schrecken,
So war sie grollender Donner.

Sie preist seine reiche, freigebige Natur:

Seine Güte
War ohne Winter .... Kronen und Krönlein
Stolzierten eingehüllt in seine Farben;
Wie Münzen fielen ihm aus seiner Tasche
Inseln und Königreiche.

Und wie Enobarbus betont, daß Kleopatra schöner
das Bild der Venus, bei dessen Schöpfung die Einbildu
die Natur bemeistert habe, so behauptet Kleopatra in ih
geisterung nach dem Tode des Antonius, sein Menschenwes
alles, was Einbildungskraft erfinden könne, an Herrlichke
troffen:

Kleopatra
Glaubt Ihr, es gab, es konnt' solch einen Mann
Wie der, von dem ich träumte, geben?

Dolabella
Nein.

Kleopatra
Ihr lügt bis zu der Götter Ohr hinauf.
Doch gibt es oder gab es je solch einen,
Geht's übers Maß des Träumens; 's fehlt Natur
Der Stoff, mit Traumgebilden sich zu messen;
Doch ein Naturstück gegen Phantasie,
Weit über alle Schattenbilder wär's,
Einen Antonius nur zu denken.

So würde man heutzutage nicht von einem Antonius s
sondern in der Welt der Tat von einem Napoleon, in d
der Kunst von einem Michelangelo, einem Beethoven oder
Shakespeare.

Aber die Möglichkeit einer solchen Erklärung mußte die
des Antonius darbieten, um der Gestalt ebenbürtig zu sein
die Fee der Liebe, die Königin der Schönheit ist.

Pascal sagt in seinen Gedanken: „Wäre die Nase der Kleopatra kürzer gewesen, so würde die Weltkarte anders aussehen.“ *) Doch ihre Nase war — wie die alten Münzen sie uns zeigen — genau so, wie sie sein sollte, und ihr ganzes Wesen ist bei Shakespeare nicht bloß Schönheit, sondern Anmut, wenn man eine einzelne Szene ausnimmt, wo die Nachricht von der Heirat des Antonius sie in einen Zustand von unschöner Wut versetzt. Ihre Anmut ist von sinnenberauschender Art, und die Reize, die sie von Anfang an nicht besaß, hat sie durch Studium und Kunst so bei sich entwickelt, daß sie an Erfindung und Abwechselung unerschöpflich ist. Sie ist das Weib, das von Hand zu Hand gegangen ist, von der Hand ihres Gatten und Bruders zum großen Cäsar, von ihm zu Pompejus und von diesem zu unzähligen anderen. Sie ist Kurtisane von Temperament und gleichwohl hat sie das Genie, einen einzelnen zu lieben. Vielseitig ist sie wie er, jedoch als Weib vielseitiger als er. Vir duplex, femina triplex.

Von Anfang an und beinahe bis zum Schluß tritt sie in der Tragödie als die große Kokette auf. Was sie sagt und tut ist einzig Zeit nur der Ausfluß des Hanges und der Fähigkeit der Kokette, durch unberechenbare Launen zu berücken. Sie fragt nach Antonius und fordert, daß man ihn suche (I, 2). Er kommt. Sie ist aus: „Wir wollen ihn nicht ansehn“ und geht. Sie vermißt ihn aufs neue und schickt nach ihm, um ihn an sich zu erinnern und ihn in Atem zu halten (I, 3):

> Triffst du ihn traurig,
> So sag', ich tanze; wenn vergnügt, so melde,
> Ich wär' plötzlich erkrankt . . . .

Er verliert seine Gattin. Sie würde wüten, wenn er Trauer an den Tag legte; aber er spricht kalt von dem Todesfalle, und nun greift sie ihn aus diesem Grunde an:

> Wo sind die heil'gen Tränenkrüge, die
> Sollt' füllen deines Kummers Naß? Ich seh',
> Ich seh' bei Fulvias Tod den Schmerz um meinen.

Dieses Unberechenbare und Launenhafte erstreckt sich bei ihr bis zu den geringsten Kleinigkeiten. Sie fordert Mardian auf, er

*) Si le nez de Cléopatra eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.

möge eine Partie Billard mit ihr spielen (ein drolliger Anachronismus), und als dieser sich bereit erklärt, so weist sie ihn ab mit einem einfachen: „Nun will ich nicht".

Doch alle diese Veränderlichkeit schließt bei ihr nicht aus, daß sie echt und leidenschaftlich in Antonius verliebt ist. Der beste Beweis von der Stärke dieser Leidenschaft ist die Art und Weise, wie sie von ihm spricht, wenn er abwesend ist (I, 5):

O Charmian,
Wo denkst du, ist er jetzt? Steht oder sitzt er?
Wie, oder geht er? oder ist zu Pferd?
O glücklich Pferd, Antonius' Last zu tragen!
Mach's wacker, Pferd! Denn weißt du, wen du trägst?
Den halben Atlas dieser Welt, den Arm
Und Helm der Menschheit. —

Daher sagt sie die Wahrheit, wenn sie betont, mit welchem Gefühl untrüglicher Sicherheit und unverbrüchlichen Vertrauens, mit welcher verheißungsvollen Gewißheit bezüglich der Zukunft die Liebe sowohl sie als auch Antonius erfüllt habe, als sie sich zum ersten Male sahen (I, 3):

Da gab's kein Gehen; Ewigkeit hing da
An unsern Lippen, Augen; Seligkeit
An unsern Brau'n; so arm war nichts an uns,
Daß es nicht himmlisch war . . . .

Deshalb ist es auch keine Ironie, wenn Enobarbus auf die Klage des Antonius (I, 2): „Ihrer List kommt keines Mannes Gedanke gleich", zur Antwort gibt:

Ach, Herr, nein; ihre Triebe bestehen aus nichts, als den feinsten Teilen reiner Liebe . . . .

Das ist buchstäblich wahr. Nur ist es nicht die reine Liebe als geläuterte oder unegoistische, sondern als destillierte Erotik, die von allen anderen, sonst bei der Liebe mitwirkenden Elementen chemisch rein ist.

Und die Verhältnisse entsprechen der Stärke und der Art der Leidenschaft. Wie er ihr die Reiche des Ostens zu Füßen legt, so streut sie bei den ihm zu Ehren veranstalteten Festen mit rücksichtsloser Verschwendung die Reichtümer Afrikas aus.

XXVIII.

Ging Shakespeare in Antonius und Kleopatra wie in Lear darauf aus, die Vorstellung von einem Weltuntergange hervorzurufen, so konnte er nicht hier (wie in Macbeth und in Othello) sein Drama um die Hauptpersonen allein zusammendrängen; er konnte ihnen nicht einmal die übrigen auftretenden Personen allzusehr unterordnen; das würde den Eindruck mächtiger Breite und einer die ganze damals bekannte Welt umspannenden Handlung, den er der Schlußwirkung wegen hervorzurufen wünschte, unmöglich gemacht haben.

Er bedurfte in der Gruppe, die sich um Cäsar Octavian bildete, und in den Gruppen um Lepidus, Ventidius und Sextus Pompejus eines Gegengewichts gegen die Gruppe des Antonius; er bedurfte in der ruhigschönen und römischrechtschaffenen Octavia des Gegensatzes zu der beweglichen und berauschenden Ägypterin, in Enobarbus einer Gestalt, die ab und zu als eine Art von Chor Dienste leistete und einen ironischen Ton in das Pathos des Stückes hineinschleuderte; kurz er bedurfte einer Menge von Personen und – (um uns den Eindruck mitzuteilen, daß die Handlung sich nicht in einem geschlossenen Raum, in einem Winkel von Europa, sondern auf dem Weltschauplatze abspiele) eines fortwährenden Kommens und Gehens, Absendens und Empfangens von Botschaftern, deren Mitteilungen mit Spannung erwartet, mit zurückgehaltenem Atem angehört werden und die nicht selten die Lage der Hauptpersonen mit einem Schlage ganz und gar verändern.

Der Ehrgeiz, der die Vergangenheit des Antonius bezeichnete, bestimmt sein Verhältnis zu dieser großen Welt; die Liebe, die ihn nun so ganz beherrscht, bestimmt seine Stellung zur Ägypterin und damit den Verlust aller der durch den Ehrgeiz errungenen Vorteile. Während in einem Trauerspiel wie Goethes Clavigo der Ehrgeiz die Rolle des Versuchers spielt und die Liebe als die gute berechtigte Macht aufgefaßt wird, ist es hier umgekehrt die Liebe, die in einem verdammungswürdigen Lichte erscheint, wogegen der Ehrgeiz als der Beruf und die Pflicht des großen Mannes dargestellt ist.

Antonius sagt daher (I, 2):

> Ich muß sie brechen, die ägyptischen Fesseln,
> Oder verlier' mein Selbst im Liebestaumel.

Wir haben geſehen, daß Shakeſpeare zum Ausformen der Geſt des Antonius ein Element ſeiner Künſtlernatur benutzen kon Er hatte ſelbſt ſeinerzeit ſeine Feſſeln geſprengt, oder vielm das Leben hatte ſie für ihn geſprengt, aber beim Niederſchrei dieſes großen Dramas erlebte er aufs neue jene Jahre, in de er ſelbſt gefühlt und geſprochen wie Antonius hier, über die Tyran ſeiner ſchwarzen Herrſcherin geklagt und mit tauſend Seufz verſichert hatte, ihr dunkles Geſicht ſei für ihn das ſchönſte der A (Sonett 131).

Tag für Tag ſtand ſie ihm als Vorbild vor Augen, ſie, in ſeinem Leben die Kleopatra geweſen war, ſie, an die er über Wolluſt geſchrieben hatte:

Toll im Begehren, toll auch im Genuß;
Gehabt, erlangt, verlangend — ohne Zaum;
Im Koſten Glück, gekoſtet Überdruß,
Im Anfang Seligkeit, nachher ein Traum.

[Sonett 129.]

Er hatte in ihr ſeinerzeit eine unwiderſtehliche und her würdigende Dalila geſehen, die Dalila, die Alfred de Vigny mehr Jahrhunderte ſpäter in berühmten Verſen verfluchte.*)

Er hatte, wie nunmehr Antonius, darüber getrauert, daß ſe Geliebte das Eigentum ſo vieler geweſen war:

Wie kann das Herz als einzig Gut verehren
Das, was es kennt als aller Welt gemein?

[Sonett 137.]

Er hatte, wie nunmehr Antonius, durch ihr Kokettieren n jedem, den ſie erobern wollte, heftige Qualen erlitten. Wie A tonius im Drama in Wut ausbricht, ſo war er damals in Klag ausgebrochen:

Daß du mich nicht mehr liebſt, ſag's unumwunden,
Doch blick' nicht ſeitwärts, wenn ich bei dir bin.
Wozu die Täuſchung? Reicht, mich zu verwunden,
Nicht deine offene Stärke mehr als hin?

[Sonett 139.]

*) Toujours ce compagnon dont le coeur n'est pas sûr,
La femme — enfant malade et douze fois impur.

Jetzt klagte er nicht mehr über sie, jetzt ließ er sie, mit dem königlichen Diadem um die Stirn und in großartiger Naturtreue auf der Bühne, die seine Welt war, leben und atmen.

Wie er in Othello dem liebenden Manne ungefähr sein eigenes damaliges Alter verlieh, so interessierte es ihn auch jetzt, diesen stattlichen und glänzenden, nicht mehr jungen Liebhaber zu schildern. In den Sonetten hatte er schon bei seinem Alter verweilt. Es heißt im 138. Sonett:

Schwört meine Liebe, sie hält fest am Wahren,
So glaub ich's ihr, obwohl ich weiß, sie lügt —
Damit sie glaube, jung und unerfahren
Sei ich, ein Neuling, den man leicht betrügt.
So irrig wähnend, daß sie jung mich wähne,
Obwohl sie weiß, mein Frühling ist verblüht . . .

Als Antonius und Kleopatra miteinander vom Verderben ereilt wurden, stand sie im neununddreißigsten, er im vierundfünfzigsten Jahr. Sie war also beinahe dreimal so alt wie Julia, er mehr als doppelt so alt wie Romeo. Diese Übereinstimmung mit seiner eigenen Altersstufe hat jetzt etwas Ansprechendes für Shakespeare, und das Paar scheint noch mehr außerhalb des allgemeinen, irdischen Loses gestellt zu sein, da die Zeit ihm nichts anhaben konnte. Durch die Zeichen, welche die Jahre den beiden aufgedrückt haben, ist ihre Schönheit nur tiefer geworden. Was sie selbst in Wehmut oder andere in Unwillen dagegen äußern, hat nichts zu bedeuten. Der Gegensatz zwischen ihrem wirklichen Alter und dem Alter, das ihre Schönheit und ihre Leidenschaft haben, wirkt nur packend und anziehend. Es ist bloß ein Schimpfwort, wenn Pompejus ausruft (II, 1):

Würz' aller Liebreiz dir,
Kleopatra, die welken Buhlerlippen!

Das bedeutet nicht mehr, als wenn sie sich selbst runzelig nennt. Und absichtlich um das Alter des Antonius zu betonen, wovon sich bei Plutarch keine Andeutung findet, läßt Shakespeare ihn selbst bei seinem ergrauenden Haar verweilen. Er sagt (III, 10):

Mein Haar selbst faßt Empörung, denn das weiße
Verweist des braunen Hitze; dies schilt jenes
Kindisch und feig.

Im Augenblicke der Verzweiflung benutzt er (III, 12) den Ausdruck: „Send' dies ergrauende Haupt dem Knaben Cäsar." Und nach dem letzten Siege kommt er triumphierend darauf zurück. Jubelnd spricht er zu Kleopatra (IV, 8):

Was Kind! Ob Grau
Sich etwas unserm jüngern Braun gesellt,
Noch nährt ein Hirn die Nerven, Preis auf Preis
Der Jugend zu erringen.

Mit großer Sicherheit hat Shakespeare bei Antonius die Angst des reiferen Alters gezeichnet, den Augenblick ungenützt verstreichen zu lassen, die Leidenschaft zu genießen, bevor die Stunde schlägt, da jeglicher Genuß zu Ende ist. Deshalb sagt Antonius in einer seiner ersten Repliken (I, 1):

Kein Augenblick von unserm Leben sollte
Sich freudlos dehnen jetzt.

Dann befällt ihn das Gefühl, daß er sich von ihr losreißen müsse. Er benutzt den Tod der Fulvia, um die Erlaubnis Kleopatras zu seiner Abreise leichter zu erlangen, ist aber deshalb doch nicht frei. Um den Gegensatz zwischen Octavian als Staatsmann und Antonius als Liebhaber zu verdeutlichen, legt Shakespeare besonderen Nachdruck darauf, daß jener sich stündlich Nachrichten über die politische Lage überbringen lasse, während Antonius keine anderen täglichen Mitteilungen erhalte als die regelmäßig von Kleopatra ankommenden Briefe, die seiner Sehnsucht, nach Ägypten zurückzukehren, neue Nahrung geben.

Um den ihm drohenden Sturm zu beschwören und sich Frieden zu verschaffen, seine Königin in Ruhe zu lieben, geht er darauf ein, die Schwester seines Gegners zu heiraten, bereit, ihr hinterher mit Hohn zu begegnen und sie sich vom Halse zu schaffen. Dann ereilt ihn die Rache, daß er so schmählich die Herrschaft über den dritten Teil der zivilisierten Erde verscherzt hat. Es rächt sich, Kleopatra umarmend, ausgerufen zu haben (I, 1):

Mag Rom im Tiber schmelzen und die Kuppel
Des weiten Reiches stürzen! Meine Welt
Ist hier.

Rom entschmilzt seinen Händen. Rom erklärt ihn für einen Feind des Reiches, erklärt ihm den Krieg. Und dann büßt er seine Macht, seinen Ruf und seine Wohlfahrt in der Niederlage ein, die er bei Actium so verächtlich über sich herbeiführt. Kleopatra konnte fliehen. Sie tut es im Drama (nach Plutarch und nach der Überlieferung) aus Feigheit; in Wirklichkeit floh sie aus strategischen und verständigen Gründen. Für Antonius jedoch war es ein Gebot der Ehre, zu bleiben. Er folgt ihr in der Tragödie (wie er es in Wirklichkeit tat) aus hirnlosem, verächtlichem Mangel an Fähigkeit, zu bleiben, wenn sie geht; er läßt ein Heer von hundertzwölftausend Mann und eine Flotte von vierhundertfünfzig Turmschiffen ohne Haupt und Führer im Stich. Neun Tage warteten seine Truppen auf seine Rückkehr, ohne auf die von den Feinden gemachten Angebote einzugehen, da sie außerstande waren, an die Flucht des bewunderten Feldherrn glauben zu können. Als sie schließlich einsehen mußten, daß er seine Feldherrnehre in Schande ertränkt hatte, gingen sie zu Octavianus über.

Von nun an drängt sich alles um das gegenseitige Verhältnis zwischen Antonius und Kleopatra zusammen, und bewunderungswürdig hat Shakespeare die Extase und die Wandlungen dieses Verhältnisses geschildert. Noch nie hatten sie einander so wild und mit solchem Entzücken geliebt. Nun ist er es nicht allein, der ihr offen huldigt, indem er sie: „O du Tag der Welt!“ nennt. Sie antwortet ihm mit dem Ausruf: „Fürst der Fürsten, o unbegrenzter Mut!“ (IV, 8).

Aber auch niemals haben sie ein so tiefes Mißtrauen zueinander gehegt. Sie, die außer als Virtuosin in Erotik und Koketterie niemals große Veranlagung gezeigt, ist stets mißtrauisch gegen ihn gewesen und doch nie genug; denn seine Heirat mit Octavia überwältigt sie, obgleich sie auf vieles vorbereitet ist. Er, der ihre Vergangenheit kennt, der weiß, wie oft sie sich weggeworfen hat, und der mit ihrem Naturell vertraut ist, hält sie für treulos, selbst wenn sie wie Desdemona nur den losesten Schein gegen sich hat. Schließlich sehen wir, wie Antonius sich zu einem Othello entwickelt.

Es liegt dieses und jenes in seinem Wesen, das darauf hindeutet, daß Shakespeare kürzlich Macbeth geschaffen hat. Kleopatra feuert seine weichlichen Instinkte, seine Genußsucht an, wie

die Lady bei Macbeth den Ehrgeiz; und wie Macbeth stürzt er sich mit Berserkerwut in seinen letzten Kampf, und Auge in Auge mit der gewissen Übermacht streitet er mit dem Mute der Wildheit. Aber in seinem Gefühlsleben nähert er sich nach der Schlacht bei Actium dem Othello. Er läßt Tyreus, den Boten des Octavianus peitschen, weil Kleopatra diesem beim Abschiede die Hand zum Kusse gereicht hat. Als einige ihrer Schiffe flüchten, glaubt er gleich an ein Bündnis zwischen ihr und dem Feinde und überhäuft sie mit höhnischen Worten, die an Roheit beinahe die Wutausbrüche Othellos gegen Desdemona übertreffen. Und in seinem Monolog tobt er gerade wie Othello ohne Grund (IV, 10):

O falsch ägyptisch Herz! o schwerer Zauber,
Des Aug' zum Krieg mich winkte und nach Haus' rief,
Des Busen Lebensziel mir, Krone war,
Ein echt Zigeunerweib' — mit ihrem Kunststück
Betrog sie mich, bis nichts mehr zu verlieren.

Sie wollten beide, obgleich treulos gegen andere, einander treu sein; aber im Augenblicke der Prüfung haben sie gegenseitig kein Vertrauen zu ihrer Treue. Und alle diese Gemütsbewegungen haben die Urteilskraft des Antonius erschüttert. Je tapferer das Unglück ihn macht, desto weniger ist er imstande, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen. Sehr treffend beschließt Enobarbus den dritten Aufzug mit den Worten:

Ich seh',
Nur Einbuß' unsers Feldherrn im Gehirn
Stellt her sein Herz. Nährt Mut sich vom Verstand,
So zehrt er auf das Schwert, mit dem er ficht.

Um das eifersüchtige Wüten des Antonius zu beruhigen, läßt Kleopatra, der Unwahrheit stets das nächste Hilfsmittel ist, ihm fälschlich die Nachricht von ihrem Tode überbringen. Aus Trauer über ihren Verlust stürzt er sich in sein Schwert. Tödlich verwundet wird er zu ihr gebracht und stirbt. Sie ruft aus:

O Edelster, du stirbst?
Trägst du um mich nicht Sorge? Soll ich weilen
In dieser dumpfen Welt, die ohne dich
Nichts bessres als ein Stall? O sehet, Frauen,
Der Erde Krone schmilzt.

Bei Shakespeare denkt sie jedoch nicht gleich daran, selbst zu sterben. Sie erstrebt eine Übereinkunft mit Octavian, überliefert ihm ein Verzeichnis ihrer Schätze, sucht ihn um den größten Teil zu betrügen, und erst als sie entdeckt, daß nichts, weder Schönheitsbewunderung noch Mitleid, den kalten, klugen Mann rühre, daß er vielmehr fest entschlossen sei, ihr Unglück dem Pöbel preiszugeben und sie als Schaustück im Triumph nach Rom zu führen, läßt sie sich von der Nilschlange den Tod geben.

In diesem Punkte hat der Dichter das Betragen Kleopatras in ein weit ungünstigeres Licht gestellt als der alte griechische Geschichtsschreiber, dem er sonst in allen Einzelheiten folgt, und er hat das augenscheinlich mit Fleiß und in vollem Bewußtsein getan, um den Frauentypus, dessen Gefährlichkeit er in ihr geschildert hat, völlig zu treffen. Denn bei Plutarch unternimmt Kleopatra Octavian gegenüber alle diese Schritte zum Schein, damit seine Wachsamkeit sie nicht an dem Selbstmorde verhindere, der ihr einziger Gedanke ist, und dessen Ausführung er beim ersten Versuche vereitelt hatte. Sie gibt sich nur den Anschein, als hinge sie an ihren Schätzen, um ihm vorzugaukeln, daß das Leben noch Reiz für sie habe, und es gelingt ihr, ihn durch ihren stolzen Betrug hinter das Licht zu führen. Shakespeare, dem sie stets der Inbegriff alles dessen im Weibe ist, was das Weibchen ausmacht, setzt sie absichtlich herab, indem er die historische Deutung ihrer Handlungsweise unberücksichtigt läßt.*)

Der englische Kritiker Arthur Symons schreibt: „Antonius und Kleopatra ist meiner Ansicht nach das wundervollste von Shakespeares Stücken und zwar hauptsächlich, weil Kleopatra die wundervollste von Shakespeares Frauen ist; und nicht allein von Shakespeares, sondern vielleicht überhaupt die wundervollste Frau."

Das heißt im Enthusiasmus etwas weit gehen. Doch so viel ist gewiß: Die Hauptanziehung beruht bei diesem Meisterwerk auf der unvergleichlichen Gestalt Kleopatras, auf der menschlichen Erfahrung und der künstlerischen Vorliebe, womit Shakespeare sie

*) Goethe hat Shakespeares Kleopatra stark nachgeahmt, als er Adelheid Götz dichtete. Außerdem hat er Weislingen dieselbe Stellung zwischen ihr und Maria gegeben, die Antonius zwischen Kleopatra und Octavia einnimmt, die eine gebunden, mit der anderen verheiratet.

es, als ob Römiſche Größe und Römiſcher Freiſtaat gl
verſchieden.

Nicht der Ehrgeiz Cäſars, noch ſeine Ermordung,
erſt dieſe vierzehn Jahre ſpäter erfolgende Selbſtauflöſ
römiſchen Größe erweckt den Eindruck von dem tiefen
Weltrepublik, von der umfaſſenden Vernichtung,
Shakeſpeare hier wie in Lear in der Seele des Leſers e
pfindung hervorrufen will.

Es iſt dies keine Tragödie häuslicher und begrenzter
der Schluß von Othello; hier gibt es keinen lichten, beſſe
verheißenden Fortinbras wie jenen, der in Hamlet da
übernimmt; der Sieg des Octavianus iſt ohne Glanz,
knüpfen ſich keine Hoffnungen daran. Nein, das Schluß
wie Shakeſpeare, ſobald er ſich von dieſem großen Geg
angezogen fühlte, es zu malen geſonnen war — das Bil
Weltunterganges.

Inhalt

Zweiter Teil

Seite

William Shakeſpeare (1564—1616) 5

I. Das England Eliſabeths in Shakeſpeares Jugend 5

II. Eliſabeth in ihren alten Tagen 9

III. Eliſabeth, Eſſex und Bacon 15

IV. Der Prozeß gegen Eſſex und Southampton 23

V. Die Zueignung der Sonette. Der Freund an den ſie gerichtet ſind 34

VI. Die dunkle Dame der Sonette 49

VII. Platonismus, Shakeſpeares und Michelangelos Sonette. Die Technik 60

VIII. Julius Cäſar. Der Grundmangel des Dramas 83

IX. Die Vorzüge des Dramas. Brutus 100

X. Ben Jonſon und ſeine römiſchen Schauſpiele 112

XI. Hamlet. Novelliſtiſche, hiſtoriſche, dramaturgiſche Vorausſetzungen 133

XII. Hamlet, Giordano Bruno und Montaigne. Ethnographiſche Vorausſetzungen 144

XIII. Das Perſönliche in Hamlet 160

XIV. Die Pſychologie der Hamletgeſtalt 166

XV. Hamlet als dramatiſches Werk 175

XVI. Hamlet und Ophelia 182

XVII. Die Wirkung Hamlets durch die Zeiten 186

XVIII. Die Dramaturgie in Hamlet. Shakeſpeare, Kemp und Tarleton 191

XIX. Ende gut, alles gut. Gegen den Puritanismus 198

XX. Maß für Maß. Angelo und Tartuffe 208

XXI. Die Thronbeſteigung von James und Anna. Das Schickſal Raleighs. Die Truppe Shakeſpeares erhält den Titel Königliche Schauſpieler. Schottiſcher Einfluß 220

XXII. Macbeth. Macbeth und Hamlet. Der Zuſtand des Textes Se erſchwert die Kritik 2
XXIII. Othello. Die Bedeutung und der Charakter Jagos 2
XXIV. Othello. Der Gegenſtand und deſſen Behandlung. Eine Monographie in großem Stile 2
XXV. König Lear. Die Grundſtimmung. Die Chronik, Sidneys Arcadia und das alte Drama 2
XXVI. Die Tragödie des Weltunterganges in Lear 2
XXVII. Antonius und Kleopatra. Was Shakeſpeare zu dem Stoffe hinzog 2
XXVIII. Die dunkle Dame als Modell. Der Fall der Republik ein Weltuntergang 2

Gesammelte Schriften

Georg Brandes

Geſammelte Schriften

Deutſche Original-Ausgabe

Achter Band

Engliſche Perſönlichkeiten

Vierter Teil

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunſt
München

Georg Brandes

Engliſche Perſönlichkeiten

Vierter Teil

William Shakeſpeare

Dritter Teil

Dritte durchgeſehene Auflage

Albert Langen
Verlag für Litteratur und Kunſt
München 1904

William Shakespeare

(1896)

I.

Verſtimmt — verſtimmt.

Verſtimmt iſt das Inſtrument, auf dem ſo viele hundert und ier hundert luſtige, ergreifende, muntere, liebesbrünſtige, kummer- olle, klagende und zürnende Melodien erklungen waren. Ver- immt iſt das Gemüt, das ſo rein empfunden, ſo geſund gedacht, mitten im Strudel, Sturm und Wirbelwind der Leidenſchaft" n ſo ſicheres Gleichgewicht, eine ſo feſte Mäßigung bewahrt hatte. Seine Lebensweisheit hat ſich in Ekel vor dem Leben verwandelt, ine Schwermut findet bei allem das Schlimmſte heraus, ſein cherz iſt bitterer Spott geworden, und ſein Witz iſt ohne Scham.

Es hatte eine Zeit gegeben, wo das Grün des Frühlings, e friſche, ſaftige Farbe des Lebens, ſeinem Auge vorſchwebte; nn kam die Zeit, da ihm alles düſter erſchien, da er die Schatten r Sorge ſich über das Lichte und Schöne herabſenken und deſſen rben verwiſchen ſah; nun iſt die Zeit gekommen, da er ſchwarz ht, ja ſchlimmer als ſchwarz, da er empfindet, wie der Schmutz r Gemeinheit die Erde mit ihrem Kot bedeckt und die Luft mit em Geſtank verpeſtet.

Shakeſpeare hatte ſeine erſte große Weltumſegelung um das ſein und die Menſchen zu Ende gebracht. Eine ungeheuere nüchterung war die Folge. Hoffnungen und Täuſchungen, Be- rde und Befriedigung, Lebensfreude und Feſtgefühl, Mitleid und ilnahme, Kampfſtimmung und Triumph, empörte Erbitterung, eiſterte Entrüſtung, verzweifelte Wut, alles, was ihn erfüllt hatte, r nun in Verachtung zerſchmolzen und aufgelöſt.

Verachtung wird die bleibende Stimmung bei ihm, ei Menschenverachtung in großem Stil, die mit dem Blute dur seine Adern rollt; Verachtung gegen Fürsten und Volk, gegen d Helden, die nur Raufbolde und Prahlhänse sind und zwar u so feiger je berühmter sie dastehen; gegen die Künstler, die jede gegenüber, in dem sie einen Kunden oder Gönner erblicken, n Schmeichler, Schmarotzer und Augendiener sind; gegen die Grei deren Ehrwürdigkeit nur die Salbung des alten Schwätzers od die Heuchelei des alten Schlingels ist; gegen die Jugend, die lock und weich ist und sich zum besten haben läßt; gegen Enthusiaste die Schafsköpfe, und gegen Idealisten, die Toren sind; gegen d Männer im allgemeinen, die entweder roh und boshaft sind od töricht empfindsam genug, um sich mit Haut und Haaren de Weibern zu überliefern, und gegen die Weiber, deren Ge schlechtseigenschaften haltungslose Schwäche, leichtfertige Sinnlich keit, Unbeständigkeit, Falschheit und Lüge sind. Ein Tor, de sich auf sie verläßt oder seine Handlungsweise von ihnen abhängi macht!

Langsam ist es bei Shakespeare dazu gekommen. Wir habe es kommen fühlen. Es beginnt in Hamlet, aber noch seh unschuldig im Vergleich mit der fernerhin steigenden Bitterkeit. Wie ein Hauch, wie ein Flüstern klingt es, wenn Hamlet mit bezug auf die Mutter ausruft: „Schwachheit, dein Nam' ist Weib." Ophelia ist mehr zart als eigentlich schwach, und sie ist nie falsch, geschweige denn treulos; selbst die schwache Königin Gertrud kann kaum falsch genannt werden.

Es lag Unwille und Entrüstung in dem Fehdebrief an die moralische Heuchelei, der den Namen Maß für Maß erhielt: es lag Ernst genug darin, um die Komik zum Straucheln zu bringen, aber nicht Bitterkeit genug, um den versöhnlichen Schluß unmöglich zu machen. Das Trauerspiel in Macbeth erhielt einen trostreichen Ausgang; die guten Mächte siegten schließlich. In Othello war nur ein einziger, schädlicher Charakter; gefährlich in großem Stil, aber nur einer. Othello, Desdemona, Emilia usw. sind alle grundgute Menschen. In Lear ist es nicht Bitterkeit, nicht Menschenverachtung, sondern das große Mitgefühl, das ungeheuere Mitleid, das alles beherrscht und durchdringt. Shakespeare hat hier sein eigenes Ich zerstückelt, um gleichsam in vielen

Gestalten die Schrecken des Lebens zu durchleiden; noch gipfelt bei ihm nicht alles in verspottendem oder verurteilendem Hohne.

Erst jetzt beginnt dieser Grundton des Hohnes bei ihm zu erklingen. Jetzt kommt ein Zeitraum von einigen Jahren, wo sein Wesen sich in Abscheu vor den Menschen und, soweit man es beurteilen kann, in ein dem entsprechendes Selbstgefühl einengt und zusammenzieht. Es ist, als hätte es Augenblicke gegeben, wo er gegen seine Umgebung aus den Hofkreisen wie aus den niederen Klassen, gegen seine Nebenbuhler, seine Feinde, seine Freunde und Freundinnen, vor allen Dingen aber gegen den großen Haufen eine Verachtung empfand, die ihn beinahe wild machte.

Keimen sehen wir dies in Antonius und Kleopatra. Welch ein Tor, dieser Antonius, der seinen guten Namen und eine in drei Weltteilen befestigte Herrschaft preisgibt, bloß um einer kalten und heißen Kokette nahe zu sein, die von Hand zu Hand gegangen ist und deren Wesen in allen Farben des Regenbogens schillert. Bald darauf treffen wir es in Troilus und Cressida in vollster Blüte. Welch ein Tor dieser Troilus, der arglos wie ein Kind sich mit ganzer Seele und allen Sinnen an Cressida anschließt, jenes klassische, typische Weibchen, die Unzuverlässigkeit in Weibergestalt, die sprichwörtlich gewordene Treulosigkeit, falsch, flatterhaft, flüchtig gleich dem Schaum auf dem Wasser!

Shakespeare hat nun die Entwickelungsstufe erreicht, wo der Mann in sich einen Drang empfindet, das Weib des Glanzes zu entkleiden, womit romantische Naivetät und sensuelle Anziehung es umgeben haben, und wo es ihm zur Befriedigung gereicht, im Weibe ausschließlich das Geschlecht zu sehen. Die Sympathie mit der Liebe und die Auffassung des Weibes als eines der Liebe würdigen Gegenstandes wandern auf diesem Stadium desselben Weges wie alle anderen Sympathien und Illusionen. Alles ist eitel, sagt Kohélet, und Shakespeare jetzt mit ihm. Wie in allen Künstlergeistern lebte in dem seinigen eine eigentümliche Mischung von Schwärmerei und Zynismus. Nun scheidet er eine Zeitlang das Schwärmen aus, und der Zynismus bleibt übrig.

Eine so durchgreifende Änderung in der ganzen Gesinnung einer großen Persönlichkeit hat natürlicherweise ihre Ursachen gehabt, vielleicht eine einzelne Grundursache. Wir verspüren deren

Wirkungen, ohne sie selbst zu kennen, müssen uns jedoch bezüglich ihrer Beschaffenheit zu orientieren suchen. Leverrier kam 1846 zu dem Ergebnis, daß die Störungen in der Bahn des Uranus durch einen hinter diesem stehenden Planeten bewirkt würden, den weder er noch sonst jemand gesehen hatte; aber er bestimmte dessen Platz und Galle fand drei Wochen nachher an der angegebenen Stelle den Planeten Neptun. Leider ist die Geschichte Shakespeares [illegible] dunkel, und alle Himmelsgegenden sind so vergeblich nach Aktenstücken zu dieser Geschichte durchforscht worden, daß die Hoffnung, hier neues Licht zu entdecken, nicht groß ist.

Das einzige, was wir tun können, ist unsere Blicke an dem Horizonte seines Lebens umherschweifen zu lassen und zu beobachten, welche Gestalt die ihn umgebenden englischen Verhältnisse und Zustände annahmen. Zu jeder Zeit findet sich Stoff zu ermunternden und niederschlagenden Erfahrungen und Betrachtungen; aber das Auge ist nicht zu jeder Zeit gleich geneigt, das Ermunternde oder das Niederschlagende zu sehen. Wir dürfen völlig überzeugt sein, daß Shakespeares Blick nunmehr besonders darauf gerichtet war, das Häßliche und Traurige, das Schmutzige und Abstoßende bei seinen Zeitgenossen aufzuspüren und dabei zu verweilen. Seine Schwermut hat hierin ihre Nahrung gesucht; seine Bitterkeit hat es verstanden, aus jeder am Rande seines Lebensweges wachsenden Giftpflanze Gift und immer wieder Gift zu saugen; sein Lebensüberdruß und seine Menschenverachtung sind mit jeder neuen Erfahrung angeschwollen und gewachsen. Und in den Begebenheiten und Zuständen jener Jahre gab es wahrlich Stoff genug um Unwillen, Abscheu und Geringschätzung zu erzeugen.

II.

Es blieb Shakespeare in seiner Stellung nichts anderes übrig, als sich so eng wie möglich an den König und den Hof anzuschließen. Aber die unheimlichen Eigenschaften des Königs und die verderblichen Neigungen des Hofes traten mit jedem Jahre deutlicher hervor. Der König liebte es, sich seiner Weisheit wegen mit König Salomo vergleichen zu lassen; er glich ihm an Verschwendung und Heinrich III. von Frankreich an Empfänglichkeit für männliche Schönheit. Seine Leidenschaft für seine wechselnden

Lieblinge erinnert an die Leidenschaft Edwards II. für Gaveſtone n Marlowes Drama. Er war, heißt es in einer Schrift aus der amaligen Zeit, für ein ſchönes Geſicht und wohlgeformte Glieder ei einem Mann ſo empfänglich wie ein Schulmädchen. Die Zeitenoſſen zogen in dieſer Beziehung Vergleiche zwiſchen ihm und iner Vorgängerin, die nicht zu ſeinem Vorteil ausfielen. Eliſaeth, hieß es, war unverheiratet, liebte nur Weſen von dem anderen Geſchlechte, nur verdiente Männer, ließ ſich ſogar nicht von dieſen eherrſchen uſw. James dagegen, der verheiratet war, entbrannte n Leidenſchaft für den einen Mignon nach dem andern, und dieſe Männer waren untaugliche, freche Perſonen, denen er die höchſten Würden des Reiches zuerteilte, reiche Gelegenheit gab, Verderben um ſich her zu verbreiten, und von denen er ſich vollſtändig beherrſchen ließ.*) In unſeren Tagen hat Swinburne (in ſeinem Eſſay über Chapman) James als einen König geſtempelt, „der nordiſche Bosheit (virulence) und Pedanterie mit den ſchlimmſten Eigenſchaften der ſchlimmſten Italiener aus dem ſchlimmſten Zeitraume der italieniſchen Dekadenz in ſich vereinigte.“ Stammte er in Wirklichkeit ſowohl väterlicher- als mütterlicherſeits von Schottland her? Sein Äußeres, das wenig an ſeine ſtrahlende Mutter erinnerte, deutete noch weniger auf den ſchönen Heinrich Darnley hin, und die Zeitgenoſſen waren in Zweifel. Man glaubte damals nicht an die moderne, verſchönernde Legende, daß die Eiferſucht Darnleys unbegründet geweſen ſei; man hielt das häßliche Geſicht jenes italieniſchen Sängers und Privatſekretärs nicht für in unbedingtes Hindernis, daß Maria Stuart ein zärtliches Gefühl für ihn gehegt haben könne. Der ſchottiſche Salomo wurde von dem derben und ſpaßhaften Heinrich IV. von Frankreich nie anders bezeichnet denn als Salomo, Sohn von David [Rizzio].

Die begeiſterte Volksſtimmung, die dem Könige bei ſeiner Thronbeſteigung entgegengeſtrömt war, hatte ſchnell einer ausgeſprochenen Unbeliebtheit Platz gemacht. An Dutzenden von verſchiedenen Punkten machte er immer wieder Verſtöße gegen engliſches Volks- und Rechtsbewußtſein und engliſches Schicklichkeitsgefühl.

---

*) Siehe The Court and Times of James the First, illustrated by authentic letters. 2 vol.

Wie der König hatte die lebensfrohe Königin, die sich in Hoffestlichkeiten gefiel und ihre Tage damit verbrachte, sich für Maskenbälle zu verkleiden, ihre ausgesprochenen Lieblinge, und eine Zeitlang erstreckten beide Majestäten im Verein ihre Gunst auf eine Familie. Die Königin schenkte ihr Wohlwollen dem älteren Bruder, dem Grafen von Pembroke, dem Gönner Shakespeares, der König das seinige dem jüngeren Bruder, den er zum Grafen von Montgomery und zum Ritter des Hosenbandordens ernannte. Sei es jedoch, daß er bei diesem nicht die Übereinstimmung in der Gesinnung antraf, die er erwartet hatte, sei es, daß der Eindruck, den Montgomery auf ihn gemacht, durch einen anderen stärkeren verdrängt wurde, so viel steht fest, daß er schon 1603 seine Neigung mit gewaltiger Stärke einem zwanzigjährigen Jünglinge zuwandte, der ausersehen war, allmählich der mächtigste Mann Großbritanniens zu werden.

Es war dies der junge Schotte Robert Carr, der sich in jenem Jahre die Aufmerksamkeit des Königs zuzog, indem er bei einem Turnier, bei dem James zugegen war, zu Fall kam und sein Bein brach. Als Knabe war er daheim in Schottland beim Könige Page gewesen, hatte dann in Frankreich sein Glück versucht und war darauf bei Lord Hay in Dienst getreten. Der König gab ausdrücklich Befehl, daß er auf dem Schlosse gepflegt werden solle, sandte ihm seine eigenen Ärzte, besuchte ihn oft während seiner Krankheit, schlug ihn zum Ritter, ernannte ihn zu seinem Kammerjunker (gentleman of his bed-chamber), sobald er wieder hergestellt war, und wollte ihn immer um sich haben. Er gab sich sogar die Mühe, ihn Latein zu lehren. So stieg der junge Mann von Stufe zu Stufe, bis er unter dem ältesten Adel des Landes seinen Platz erhielt.

Was die öffentliche Meinung besonders herausforderte, war der Umstand, daß Carr ein Schotte war; denn es wimmelte von schottischen Abenteurern in der Umgebung des Königs, und die Schotten wurden noch als ein fremdes Volk betrachtet. Schon der neue Name Großbritannien erregte Unwillen, und zwar weil die ruhmreiche Benennung England kein Name mehr sein sollte. Schottisches Geld erlangte auf englischem Boden Gültigkeit, und englische Schiffe sollten sowohl das St. Andreas- als auch das St. Georgskreuz in der Flagge haben. Die Engländer hielten sich

für übervorteilt; sie fürchteten, wie es in einer Schrift aus der damaligen Zeit heißt, „daß die Schotten in die englische Lordschaft und in die Alkoven englischer Ladys hineinkriechen möchten," und im Parlamente wurden wegen Erteilung des Bürgerrechtes an Schotten beständig Kämpfe ausgefochten. Francis Bacon pflegte dann die Ansicht des Königs zu vertreten. Man kam mit dem bescheidenen und biblischen Einwande, daß es ebenso gehen würde wie mit Abraham und Lot. Als ihre Familien zusammenlebten, wurden sie uneinig, und schließlich hieß es: Geh du zur Rechten, so gehe ich zur Linken. James erklärte (1607), daß es nicht seine Absicht sei, England die Arbeit, Schottland die Frucht zu geben (to give England the labour and sweat, Scotland the fruit and sweet). Tatsache war es jedoch, daß die Schotten, sobald die Leidenschaft des Königs erregt war, stets den Engländern vorgezogen wurden.

Es war James darum zu tun, seinen Liebling mit Ländereien zu versehen. Er bewerkstelligte dies auf folgende Weise: Als Raleigh alles um sich her zusammenstürzen sah, sicherte er die Einkünfte seines Gutes Sherborne seiner Gattin und bestimmte, daß nach seinem Tode sein ältester Sohn der Erbe seiner Güter sein sollte. Aber schon wenige Monate nachher entdeckten die Juristen des Königs einen Formfehler in der Abtretungsurkunde, der diese ungültig machte. Augenblicklich schrieb Raleigh aus seinem Gefängnis an Salisbury und flehte den König an, er möge nicht wegen eines Abschreiberfehlers seine Familie ihres Eigentums berauben. Der König gab tröstliche Zusagen und versprach Raleigh eine neue und richtige Abtretungsurkunde. Kurz darauf hoffte der Gefangene sogar seine Freiheit zu erlangen, indem er sich einbildete, daß Christian IV., als er 1606 England besuchte, ihm das Wort reden werde. Als jedoch Lady Raleigh sich aus dieser Veranlassung in Hampton Court vor James auf die Knie warf, ging der König wortlos an ihr vorbei. Von 1607 an war der König entschlossen, sich zu gunsten seines Lieblings der Güter Raleighs zu bemächtigen. 1608 erging an Raleigh die Aufforderung, sein Recht und seine Ansprüche auf das Gut zu beweisen. Er besaß ja nur die ungültige Abtretungsurkunde. Mit ihren beiden kleinen Söhnen warf sich Lady Raleigh nun um Weihnachten im Audienzsaal zum zweiten Male dem Könige zu Füßen und flehte ihn an,

ihnen eine neue Abtretungsurkunde ohne Formfehler zu erteil James gab ihr jedoch in seiner schottischen Mundart nur die A wort: I maun hae the lond, I maun hae it for Carr, u man sagt, das stolze Weib habe dann die Geduld verloren, aufgesprungen und habe Gott angerufen, den Raub ihres Eig tums zu strafen. Raleigh selbst versuchte ein mehr politisc Verfahren, indem er den 2. Januar 1609 einen Brief an Ca sandte, worin er ihn anflehte, nicht nach dem Besitze von Sherbor zu trachten; er bekam natürlicherweise keine Antwort und unte 10. desselben Monats wurden die Güter Carr als Geschenk übe tragen. Es ist zu bedauern, daß Raleigh, der in Privatgespräch aus seiner Ansicht über die Mignons des Königs kein Hehl mach sich herabließ, einen Brief an Carr zu richten als an „Einen, d er persönlich nicht kenne, sondern nur seinem ehrenvollen Rufe nac (one whom I know not but by honourable fame).

Lady Raleigh erhielt als Ersatz eine Geldsumme, die jedo keineswegs dem wirklichen Werte von Sherborne entsprach, u Raleigh wurde auch fernerhin gefangen gehalten. Sehr bezeichne ist es, daß er das eine Jahr nach dem andern in seinem Gefängn im Tower zurückgehalten wurde, bis er endlich 1616 aufs ne die Geldgier seines königlichen Gefangenwärters erregte. Die Hof nung, daß er die in Guiana vermuteten Goldminen finden würd öffnete ihm in den Jahren 1616 und 1617 eine Zeitlang die Tü des Gefängnisses.*) Als er die Minen nicht fand, ergriff ma einen Vorwand zu seiner Hinrichtung.

III.

Das Interesse des Königs für alle geistlichen Dinge und theo logischen Streitfragen war kein Fünkchen geringer als sein Interes für seine Günstlinge. Öffentlich äußerte er oft und zu wieder holten Malen den naivsten, selbst für die damalige Kulturstu

*) Sir Walter Raleigh was freed out of the Tower the last wee and goes up and down seeing sights and places built or better since his imprisonement. Aus einem Briefe vom 27. März 1616 vo John Chamberlain an Sir Dudley Carleton. Man vergleiche: The Cour and Times of James the First. — Gardiner: History of Eng land II, 43. — Gosse: Raleigh 172.

komischen Aberglauben. So heißt es spöttisch in einem Briefe von Sir Edward Hoby an Sir Thomas Edmondes (19. Nov. 1605): „Der König sagte in seiner Parlamentsrede, daß ihm viel von seinem besten Glücke an einem Donnerstag widerfahren sei. Besonders betonte er seine Befreiung von Gowry [aus den Händen der Brüder Ruthven] und dieses letzte [die Pulververschwörung] und bemerkte, daß beide Male der Tag der fünfte im Monat gewesen sei; schließlich sagte er, das Parlament müsse daher an einem Donnerstag beginnen." Wenn James seine Geistlichkeit in ihren Forderungen unterstützte, so geschah das doch weniger aus religiösen Gründen, als weil er dadurch seine königliche Macht befestigte und nach Kräften der Lehre Ausbreitung verschaffte, daß alle Fragen in letzter Instanz durch seine persönliche Weisheit und Einsicht entschieden werden sollten.

Es bestand ein gespanntes Verhältnis zwischen den allgemeinen und den geistlichen Gerichtshöfen. Die weltlichen Richter erließen öfter ein Verbot an die geistlichen Richter, gewisse Rechtssachen weiter zu behandeln, ehe sie bewiesen hätten, daß diese ihrer Gerichtsbarkeit unterständen. Die Klerisei wehrte sich, behauptete, die beiden Arten von Gerichtshöfen seien voneinander unabhängig und das Recht der geistlichen Gerichte stamme direkt von der Krone her. 1605 klagte der Erzbischof von Canterbury beim Könige über die Richter, und diese appellierten an das Parlament. Fuller, ein Parlamentsmitglied, der einer der ersten Fürsprecher der Puritaner gewesen war, verteidigte zu dieser Zeit zwei aus theologischen Gründen Angeklagte, die von dem geistlichen Gerichtshof The high commission schlimm mißhandelt worden waren, und bestritt, daß dieser Gerichtshof — eine päpstliche Behörde, wie er ihn nannte — das Recht habe, Geldbußen und Gefängnisstrafen aufzuerlegen. Er selbst wurde dann wegen seiner unbesonnenen Äußerung in Gefangenschaft gehalten, bis er sich unterwarf. Aber die Frage wegen des Rechtes der weltlichen Gerichtshöfe den geistlichen gegenüber gärte auch fernerhin in den Gemütern. Der König unterstützte letztere, weil sie eine Macht ausübten, die das Parlament nicht kontrollieren konnte; der Lord Oberrichter Coke stand auf seiten der ersteren. Als er aber eines Tags James gegenüber den Ausdruck gebrauchte, der König müsse die allgemeinen Gesetze des Landes respektieren und dessen eingedenk sein, daß die geistliche

Gerichtsbarkeit fremd sei, so drohte James ihm wütend mit der geballten Faust und würde ihn geschlagen haben (wie seiner Zeit Heinrich V. als Jüngling den Lord Oberrichter seines Vaters schlug), wenn Coke nicht erschrocken vor ihm niedergefallen wäre und um Verzeihung gebeten hätte.

Die eifrige Rechtgläubigkeit des Königs war die Veranlassung, daß er als theologischer Polemiker auftrat. Ein Professor der Theologie in Leiden Namens Conrad Vorstius hatte sich seiner Auffassung nach Ketzereien zuschulden kommen lassen; diese waren so bedeutungsloser Art, daß sie in jenen Tagen in Holland keine Einsprache gegen seine Lehrerwirksamkeit hervorriefen, obgleich der größte Teil der holländischen Theologen eifrig rechtgläubig war: es beruhte darauf, daß die holländischen Staatsmänner und die Patrizier der Kaufmannschaft für religiöse Duldsamkeit gestimmt waren. Aber James richtete dieserhalb so grobe und leidenschaftliche Angriffe auf sie, daß man, um des Bündnisses mit England nicht verlustig zu gehen, sich genötigt sah, Vorstius seines Amtes zu entledigen.

Gerade als James in der hitzigsten Polemik gegen Vorstius begriffen war, wurden zwei unglückliche Männer, Eduard Wightman und Bartholomew Legate, ketzerischer Ansichten überwiesen. Letzterer gestand sogar, Arianer zu sein und mehrere Jahre nicht zu Jesus gebetet zu haben. James war Feuer und Flamme; Elisabeth hatte zwei Ketzer verbrennen lassen, warum sollte er nicht ebenso tun? Die öffentliche Meinung betrachtete das nur als Gerechtigkeit, keineswegs als Grausamkeit. Im März 1612 wurden beide lebendig verbrannt.

Es war eine Gewohnheit des schreiblustigen James, Proklamationen zu erlassen. Eine seiner ersten Proklamationen warnte vor den Übergriffen der Jesuiten und bestimmte einen Zeitpunkt, innerhalb dessen sie seine Reiche und Länder verlassen haben sollten, eine andere empfahl auf das Eindringlichste Gleichartigkeit in der Religion, das heißt vollständige Gemeinschaft in den Zeremonien. Ein kühner Prediger Namens Burges hielt aus dieser Veranlassung bald darauf (schon 1603) in Gegenwart des Königs eine Predigt gegen die Bedeutung der Zeremonien. Diese glichen, sagte er, dem Glase jenes römischen Senators, das eines Mannes Leben oder Lebensunterhalt nicht wert war. Der Senator hatte den Kaiser

Augustus zu einem Feste eingeladen, doch dieser hörte bei seiner Ankunft einen fürchterlichen Schrei: man wollte einen Sklaven in den Fischteich werfen. Er hatte ein kostbares Glas zerbrochen. Der Kaiser befahl mit der Exekution innezuhalten und fragte den Senator, ob er Gläser besäße, die das Leben eines Mannes wert seien. Dieser antwortete, er hätte Gläser, die eine Provinz wert seien. Augustus verlangte sie zu sehen und ließ sie alle zerschlagen: Besser daß sie alle zugrunde gehen als ein einziger Mann. — Die Anwendung überlasse ich Eurer Majestät.

Doch die Proklamationen dauerten unaufhörlich fort, und bald wurde es James eine Lieblingsbeschäftigung, durch Proklamationen Handlungen zu verbieten, die nicht gegen das Gesetz verstießen. Als das Mißvergnügen hierüber immer größeren Umfang annahm, hielt man es für geboten, den Lord Oberrichter um seine Ansicht zu fragen. So legte man 1610 Coke die beiden Fragen vor, ob der König durch eine Proklamation die Errichtung neuer Häuser in London verbieten könne (hiergegen hatte man in der naiven Absicht, die „Überentwicklung" der Hauptstadt zu verhindern, eine Kundgebung erlassen) und ob er die Fabrikation von Stärke untersagen könne — (man hatte die Benutzung von Weizen zu anderem Gebrauch als zur Ernährung durch eine Kundgebung zu verhindern gesucht). Die Antwort lautete, der König könne durch Proklamationen keine Verbrechen schaffen noch durch die Sternkammer Handlungen strafbar machen, die nicht gesetzlich der Gerechtsame dieses Gerichtshofes unterworfen seien. Eine Zeitlang hörten dann derartige Kundgebungen auf, durch welche Geldstrafe auferlegt, oder mit Gefängnis gedroht wurde.

Bald jedoch wurde die Mißstimmung zwischen dem Könige und dem Volke so stark, daß sie zu einem vollständigen Bruche zwischen James und der zweiten Regierungsmacht, dem Unterhause, führte, da dieses sich nicht darein finden wollte, daß der König eigenmächtig Steuern auferlegte und eintrieb, um nach Lust und Laune Geld verschleudern zu können. James verlangte vom Unterhause fünfhunderttausend Pfund, um seine Schulden damit zu bezahlen. Er litt unter der Sprache, die im Parlamente über seine und seiner Günstlinge Verschwendungssucht geführt wurde; es würde sogar, so berichtete ein beleidigendes Gerücht dem Könige, im Unterhause ausgesprochen werden, er müsse die Schotten seiner Umgebung in

das Land heimsenden, woher sie gekommen seien. Er verlor Besinnung, vertagte das Parlament nnd löste es im Februar 16 auf. Das war der Anfang des Streites zwischen Krone und Vo der den Rest seines Lebens überdauerte, unter seinem Sohne große Revolution veranlaßte und erst zum Abschluß gelangte, d beide Häuser 78 Jahre nachher Wilhelm von Oranien den Thr Großbritanniens anboten.

Vergebens waren die Einkünfte des Königs, auch durch u gesetzliche Mittel, mit jedem Jahre gewachsen. Nichts reichte h Noch im Februar 1611 verteilte er an sechs, darunter vier sch tische, Günstlinge vierunddreißigtausend Pfund. Im März ernan er Carr zum Viscount von Rochester, machte ihn also zum P von England. Zum erstenmal in der Geschichte Englands nah ein Schotte im Hause der Lords Platz, noch dazu ein Schot der sein Bestes getan hatte, den König gegen das Unterhaus au zuhetzen.

In dieser Geldnot fiel man bei Hofe auf das Mittel, d Baronetwürde zu verkaufen (siehe 2. Teil, S. 256). Jeder Ritt oder Esquire, der sich eines guten Rufes erfreute und Ländere mit einem Jahresertrag von tausend Pfund besaß, konnte Bar werden, falls er bereit war, der Staatskasse die Summe von ei tausendachtzig Pfund in drei jährlichen Raten zu zahlen, das hei eine Summe, die hinreichte, um dreißig Infanteristen (in Irlan während dreier Jahre zu unterhalten. Eine bemerkenswerte Li derung in der Not brachte diese Veranstaltung nicht; dazu w die Verschwendung zu groß und die Nachfrage nach dem Ti zu gering.

Um das Jahr 1614 war man endlich so weit gekommen, d man trotz außerordentlich großer Verkäufe von Krongütern v Geldnot weder ein noch aus wußte. Die Schulden des Köni beliefen sich auf sechshundertachzigtausend Pfund, einer jährlich Unterbilanz von zweihunderttausend Pfund nicht zu gedenken. D Garnisonen in Holland standen im Begriff wegen Mangel a Sold Meuterei zu machen; die Matrosen der Flotte hatten ebe falls nichts erhalten. Die Festungen verfielen ohne in stand gese zu werden, und Englands Gesandte im Auslande schrieben ve gebens um ihr Gehalt. Da entschloß man sich, wiederum e Parlament zu berufen; aber trotz der schamlosesten Wahlbeeinflussu

erlangte die Opposition die Mehrzahl im Unterhause. Da war über vielerlei Klage zu führen, unter anderen darüber, daß der König Lord Harrington, der ihm zur Hochzeit seiner Tochter dreißigtausend Pfund vorgeschossen, dadurch bezahlt hatte, daß er ihm die Alleinberechtigung zur Prägung von Kupfergeld übertragen, oder daß die Regierung ein Monopol zur Glasfabrikation bewilligt oder einer Gesellschaft die Alleinberechtigung zum Handel mit Frankreich überlassen hatte. Als das Oberhaus sich weigerte, mit dem Unterhause wegen eines gemeinschaftlichen Vorgehens zu verhandeln, und als Bischof Neile, einer der schlimmsten Augendiener, den der König im Hause der Lords besaß, sich einige beleidigende Äußerungen gegen das Unterhaus erlaubte, erhob sich in diesem Hause ein solcher Sturm, daß ein Mitglied, ein junger Edelmann, die Höflinge Seidenpudel (spaniels) gegenüber dem Könige, Wölfe dem Volke gegenüber nannte, und ein anderes Mitglied so weit ging, die schottischen Günstlinge an die Möglichkeit zu erinnern, daß die sizilianische Vesper auf englischem Boden nachgeahmt werden könne.

James, der versucht hatte, durch lange Eröffnungsreden das Unterhaus seinen Wünschen geneigt zu machen, sah nun ein, daß er von dieser Versammlung nichts zu erwarten habe, und löste im Juni das Parlament auf.

Um womöglich aus den Schulden herauszukommen und für die Ausgaben Mittel herbeizuschaffen, fand man bei Hofe den Ausweg, einen gewaltsamen Druck auf Privatleute auszuüben, um sie dahin zu bringen, daß sie scheinbar freiwillig dem Könige ihr Geld schickten. Die Bischöfe machten den Anfang, indem sie dem Könige ihre besten Silbergeräte und ihre wertvollsten Kostbarkeiten anboten; ihrem Beispiele folgten alle, welche von der königlichen Gewalt Begünstigungen erhoffen konnten; eine große Menge von Personen sandte zur Verfügung des Königs Geld an das Juwelenhaus in Whitehall. Man trug sich mit der Absicht, James zu einem Aufrufe an ganz England zu veranlassen, um die weitesten Kreise zur Nachfolge des gegebenen Beispiels aufzufordern. Zuerst hatte es den Anschein, als würde die Selbstbesteuerung etwas Erkleckliches einbringen. Als der König die City um ein Darlehn von hunderttausend Pfund anging, antwortete die Stadt — sehr verschieden von der seiner Zeit der Königin Elisabeth erteilten

Antwort (siehe 1. Teil, S. 25) — daß sie lieber zehntausend Pfun
schenken als hunderttausend Pfund leihen wolle. Im Laufe v
etwas mehr als einen Monat kamen dreiundzwanzigtausend Pfun
ein. Dann aber hörte der Geldstrom auf. Vergebens schrieb d
Regierung an alle Grafschaften, an alle Beamten usw., man mö
Aufforderungen an die Bürger ergehen lassen. Überall antworte
man dem Sheriff, der König würde sicherlich ohne Schwierigk
Geld erhalten können, falls er ein Parlament einberiefe. Währe
voller zwei Monate kamen im ganzen fünfhundert Pfund ein. M
versuchte einen neuen Appell und neue Beeinflussung, ohne jedo
das gewünschte Resultat zu erreichen.

Bezeichnend ist es, daß der arme Raleigh, der in seinem G
fängnisse von diesen Verhältnissen hörte und nur ungenügend m
der Umgebung in Verbindung stand, aus dieser Veranlassung sein
Schrift „Die Vorrechte des Parlamentes" als einen guten Ra
für James verfaßte, den er persönlich an den von seinen Ministern
in seinem Namen verübten Mißbräuchen für unschuldig hielt. E
hegte die naive Hoffnung, als Lohn für diese Schrift, die natür
licherweise unterdrückt wurde, seine Freiheit zu erhalten.

Eine andere Folge der Mißstimmung, die sich des Volkes be
mächtigt hatte, war der bekannte Peachamsche Prozeß, währen
dessen ein Mann, der über das Betragen der Beamten und de
Geistlichen einen tiefen Zorn empfand und der bisweilen eine un
mäßige Sprache geführt hatte, wiederholt auf die Folter gespann
wurde, und zwar nur wegen einer bei Hausuntersuchungen in seinem
Besitz gefundenen Handschrift einer nie gehaltenen noch gedruckten
Predigt. Bacon selbst entblödete sich nicht, während der Folter di
Henker anzufeuern. Zwar war die Tortur in dem allgemeinen
Rechte abgeschafft, nichtsdestoweniger wurde sie in politischen Prozessen
als mit Recht anwendbar betrachtet.

James war persönlich grausam, was sich unter andern bei seinen
häufigen Begnadigungen auf dem Schafotte zeigte. Er ließ Männer
wie Cobham, Grey, Markham Todesangst ausstehen und dann
zwei Stunden mit dem Beil über dem Haupte warten, bis sie die
Ursache für die Aussetzung der Hinrichtung erfuhren. Aber das
Zeitalter war grausam wie er. In allen aus jener Zeit veröffent-
lichten, englischen Briefen ist immer wieder die Rede von Hängen,
Halbhängen, Martern auf der Folterbank, Rädern und Köpfen,

ohne daß dabei irgend welche Gemütsbewegung geäußert wird, und sobald irgend jemand stirbt, wird stets der Verdacht wegen Giftmordes laut. Selbst als der König seinen Sohn verliert, hegt man hartnäckig den Verdacht, er habe den Sohn aus Eifersucht über dessen Popularität aus dem Wege räumen lassen. Und wie man bei jedem Todesfalle überzeugt war, daß Giftmischer dabei im Spiele gewesen seien, so dachte man bei jeder Leidenschaft oder bei jedem Krankheitsfalle an Zauberei. Zauberer und Zauberinnen waren Gegenstand der Verdammung und Verachtung, aber man glaubte an sie; selbst ein Mann wie Philip Sidneys Freund Fulk Greville, Lord Brook, der unter James die Stellung eines Schatzkanzlers einnahm, glaubt in seiner Schrift „Fünf Jahre von König James Regierungszeit" an die Zauberei, über die er sich höhnisch äußert.

IV.

Der Ton bei Hofe war im ganzen äußerst schlecht, das Verhältnis zwischen den beiden Geschlechtern leichtfertiger, als man es unter einem Könige, der sich im allgemeinen aus Weibern nichts machte, annehmen sollte. Die Sitten waren grob, die Sprache roh. Wir treffen in den Briefen des Staatsmannes Sir Dudley Carleton die Beschreibung von den Abenteuern einer Brautnacht, die damit endigt, daß der König in seinem Nachtgewande des Morgens an das Bett der Braut geht, um sie zu wecken, und eine Zeitlang bei ihr verweilt (in or upon the bed. Chuse which you will believe). In öffentlichen Kundgebungen bezeichnet James seine Königin als our dearest bed fellow. In dem teils törichten, teils obscönen Briefwechsel zwischen James und dem Nachfolger Carr's, Buckingham, unterzeichnet dieser sich Your dog (Euer Hund), und James redet ihn an Dog Steenie. So nennt James sogar den ernsthaften Cecil „kleiner Spürhund" (little beagle). Ja als die Königin an Buckingham schreibt, um ihn zu bitten, er möge den König um das Leben Raleighs anflehen, redet sie ihn My kind Dog an.

Mit der Würde wurde auch alle Schicklichkeit hintangesetzt. Selbst der ältere Disraeli, der prinzipielle Verteidiger und Bewunderer von König James, gesteht, daß die Sitten des Hofes

entſetzlich waren, daß die Höflinge, die ihre Zeit mit Müßigg und ganz unſinniger Verſchwendung verbrachten, mit den infam Laſtern behaftet waren. Er führt ſelbſt die Zeile aus Dryd The Mooncalf über einen Gentleman und eine Lady di Kreiſe an:

He's too much Woman and She's too much Man.

Auch leugnet er nicht die Wahrheit der Charakteriſtik damali Zuſtände von Arthur Wilſon. Wilſon erzählt, daß viele adel junge Damen, durch das üppige Leben ihrer Eltern in Verlegenl gebracht, ihre Schönheit als ein Kapital betrachteten, nach Lond kamen um ſich feilzubieten, große Penſionen auf Lebenszeit langten, ſich dann mit hervorragenden und vermögenden Männe verheirateten und als verſtändige, galante Damen, ja als heroiſ Geiſter betrachtet wurden. Die Rede der Männer bei Hofe w ſo frivol, daß man in weniger ehrbaren Ausdrücken häufig d Wendung hörte: „Ich möchte lieber, man glaubte, ich genöſſe d Gunſt jener Dame, wenn dem nicht ſo wäre, als ſie wirklich g nießen, wenn niemand darum wüßte."

Gondomar, der ſpaniſche Geſandte, ſpielte zu dieſer Zeit ei außerordentliche Rolle am Hofe James des Erſten. Don Die Sarmiento de Acuña, Graf von Gondomar, war einer der vo züglichſten Diplomaten Spaniens. Zwar fehlte es ihm an ſtaat männiſchem Blick, inſofern er ſich einbildete, England könne zu Katholizismus zurückgeführt werden, aber er war ein Meiſter der Fähigkeit, die Menſchen zu behandeln, er verſtand durch une ſchütterliche Feſtigkeit zu imponieren, durch muſtergültige G ſchmeidigkeit zu gewinnen, zu rechter Zeit zu ſchweigen und ſprechen und übrigens der Sache ſeines Herrn durch verſtändi Mittel zn dienen. Er hatte freien Zutritt zu James, ſo gut n irgend ein engliſcher Höfling, und machte ſich unter anderem dur eine Menge ergötzlicher Einfälle beim Könige beliebt und fern dadurch, daß er mit Fleiß ſchlechtes Latein ſprach, ſo daß Jam ihn korrigieren konnte.

Wenn dieſer Mann nach ſeinem Hauſe ritt oder fuhr, ſtand die vornehmen Damen auf ihren Altanen Wache, um ſeine Au merkſamkeit auf ſich zu ziehen, und es hatte den Anſchein, ſa ſogar Disraeli, daß eine jede dieſer Damen ihre Gunſt um ein

hohen Preis verkauft hätte. Verschiedene unter diesen vornehmen Damen, erzählt Wilson, machten Anspruch darauf, Schöngeister (wits) zu sein, oder sie hatten hübsche Töchter oder Nichten, die viel Besuch nach ihrem Hause hinzogen. Eine Anekdote, die auf die Zeitgenossen als eine gute Geschichte großen Eindruck gemacht hat und die an vielen Stellen berichtet wird, ist folgende: Als Gondomar eines Tags in der Drury Lane an dem Hause einer schönen Witwe, einer Lady Jakob, vorbeikam und diese sich zeigte um einen Gruß entgegenzunehmen, so verbeugte er sich, wunderte sich aber, daß sie zum Danke nur den Mund bewegte, indem sie ihn sperrweit öffnete. Bei dieser Unhöflichkeit der Lady stutzte er, vermutete jedoch, daß sie vielleicht zufällig hätte gähnen müssen; da sich indessen am folgenden Tage dasselbe ereignete, so schickte er einen seiner Kavaliere zu ihr, um sie wissen zu lassen, daß die Damen Englands sonst gnädiger gegen ihn wären, als daß sie seine Höflichkeit auf beleidigende Weise erwiderten. Sie antwortete, es sei wahr, daß er die Gunst verschiedener Damen um einen hohen Preis erworben habe, sie hätte ihm nur zeigen wollen, daß sie auch einen Mund habe, der ebenso gut gestopft sein wolle als der anderer Damen. Er sandte ihr augenblicklich ein Geschenk.

Die Frauen folgten in dieser Beziehung nur dem Beispiel der Männer. Der englische Gesandte in Madrid, Lord Digby, hatte längst eingesehen und Nutzen daraus gezogen, daß man verhältnismäßig billig hinter die Geheimnisse der spanischen Regierung kommen könne. So entdeckte er im Mai 1613, daß an eine ganze Reihe hochstehender Persönlichkeiten in England von Spanien Jahrgelder gezahlt wurden. Zu seinem Schrecken gewahrte er, daß sich unter den Pensionisten Spaniens der englische Admiral Sir William Monson befand, und es erfüllte ihn mit Entsetzen, daß der eben verstorbene englische Lord Schatzkammerkanzler, Graf von Salisbury, bis zu seiner Todesstunde dazu gehört hatte. Im Dezember gelangte er in den Besitz der ganzen Liste, war wie vom Blitz getroffen, als er auf dieser Liste die Namen von Männern las, welche die höchsten Regierungsämter bekleideten und deren Rechtschaffenheit er nie angezweifelt hatte, verlangte daher, da er nicht wagte, das Geheimnis dem Papiere anzuvertrauen — die Briefsicherheit war damals äußerst gering — Urlaub, um diese traurige Mitteilung persönlich dem Könige zu überbringen.

V.

Eine Begebenheit innerhalb des Königshauſes, von der Ga diner ſagt, daß ſie heuzutage die Entrüſtung der ganze britiſchen Bevölkerung von dem einen Ende des Königreich bis zum andern erregen würde, zeigt die ganze Herzloſigke des Königs und zugleich den rechtloſen Zuſtand bei Hofe wie i Volke.

Arabella Stuart war eine Baſe von König James; ſchon ſe Eliſabeths Zeiten bezog ſie eine Apanage, die ſpäter vergröße worden war; ſie wohnte auf dem Schloſſe und verkehrte mit d Damen der Königin. Ihre Briefe offenbaren eine liebenswürdi und durch und durch feine Frauenſeele, die von keinerlei politiſche Ehrgeiz berührt iſt. Sie wolle, ſagt ſie in einem Briefe an ihre Oheim Shrewsbury, „die ſcheinbare Unmöglichkeit widerlegen, da eine junge Dame ihre Reinheit und Unſchuld bewahren könne, in mitten der Tollheiten, womit das Hofleben ſie umringe.“ Hiermit zielt ſie unter andern auf die ewigen Maskeraden ab, in denen Königin Anna und ihre Damen „verkleidet als Seenymphen oder Nereiden in verſchiedenen Trachten zum Entzücken der Zuſchauer“ ſich herumtummelten (Arthur Wilſons History of Great Britain 1653). Sie hielt ſich von dem Strudel dieſer Vergnügungen fern. Verſchiedene fremde Fürſten bewarben ſich um ihre Hand, wurden jedoch zurückgewieſen; ſie wollte ſich nicht mit einem Manne verheiraten, den ſie nicht kannte. Nichtsdeſtoweniger veranlaßte das falſche Gerücht, ſie wolle irgend welchen fremden Machthaber heiraten, der in ihrem Namen ihre Rechte an den engliſchen Thron geltend machen könne, daß James ſie um Weihnachten 1609 gefangen nehmen und vor den Rat fordern ließ. Als das Mißverſtändnis aufgeklärt worden war, verſicherte der König ihr ausdrücklich, daß er gegen ihre Heirat mit irgend einem ſeiner Untertanen nichts zu erinnern habe, und ſie wurde ſchnell auf freien Fuß geſetzt.

Wenige Wochen nachher lernte ſie den Mann kennen, der ihr Herz gewann und an den ſie ſich mit einer Leidenſchaft und Treue anſchloß, die an das Verhältnis zwiſchen Imogen und Poſthumus in Shakeſpeares Cymbeline erinnert. Dieſer Mann war der junge William Seymour, ein Sohn von Lord Beauchamp, einem der

ersten Aristokraten Englands. Im Februar erhielt er Zutritt zu ihren Gemächern und empfing ihr Jawort. Die Versicherung, die der König Arabella gegeben hatte, ließ die Liebenden ihrer Zukunft ruhig entgegensehen. Dennoch war die Wahl der jungen Prinzessin so unheilschwanger wie möglich. Denn Lord Beauchamp war als Sohn des Grafen von Hertford und der Catharina Grey Erbe der Throngerechtsame der Suffolklinie. Zwar war der älteste Sohn von Lord Beauchamp noch am Leben und William Seymour somit für den Augenblick als Kronbewerber unmöglich, aber der älteste Sohn konnte kinderlos sterben, was er in Wirklichkeit auch tat. Und die Rechte der Suffolklinie waren obendrein durch einen gesetzlichen Parlamentsakt gutgeheißen, während das Parlament, das James anerkannt hatte, kein Recht hatte, die Thronfolge zu verändern. Diesen Tatsachen gegenüber ließ der König es ganz außer Acht, daß weder Seymour noch Arabella noch überhaupt irgend ein Mensch in England daran dachte, ihn zu Gunsten des jungen Paares des Thrones zu berauben. Sie wurden beide vor den Rat geladen und verhört.

Seymour mußte versprechen, jeden Gedanken an eine Verbindung mit Arabella aufgeben zu wollen. Drei Monate lang sah er sie nicht; aber im Mai 1610 ließ das Paar sich heimlich trauen. Als dies im Juli James zu Ohren kam, entflammte er in der wildesten Erbitterung; Arabella wurde in Lampeth, Seymour im Tower in Gewahrsam gebracht.

Vergebens versuchte Arabella das Herz des Königs zu rühren. Aber in London herrschte große Sympathie für die Liebenden, und von den Gefangenwärtern wurden heimliche Zusammenkünfte zugelassen. Der Briefwechsel zwischen ihnen wurde indessen entdeckt, und der größeren Sicherheit wegen erhielt Arabella den Befehl, nach Durham zu reisen und sich unter den Gewahrsam des Bischofs zu stellen; als sie sich weigerte, ihr Zimmer zu verlassen, wurde sie mit Gewalt fortgeschafft. Sie wurde so krank, daß sie die Erlaubnis erhielt unterwegs irgendwo einen Aufenthalt zu machen. Von dort entkam sie in einer Verkleidung, wie sie die jungen Frauen bei Shakespeare auf ihren Reisen benutzen. Ihren Unterrock verbarg sie in französischen Beinkleidern, zog eine Männerjacke und rotbraune Stiefel an, setzte eine Männerperücke mit langen Locken über ihr Haar und einen breitkrämpigen, schwarzen Hut auf den

Kopf, warf einen schwarzen Mantel über die Schultern und schnallte einen Degen um. In dieser Verkleidung entkam sie nach Blackwall, wo ein französisches Schiff auf sie wartete. Zur selben Zeit hatte Lord Seymour seine Flucht vom Tower bewerkstelligt. Ein Zufall verhinderte ihr Zusammentreffen, und Arabellas ungeduldige Begleiter verlangten trotz ihres Einspruches, daß man den Augenblick benutzen und fortsegeln solle. Als Seymour am nächsten Tag ankam, erfuhr er zu seiner Bestürzung, daß das Schiff schon fort war, doch erreichte er es, daß man ihn nach Ostende übersetzte. Arabella bewog indessen wenige Meilen von Calais den Kapitän ihres Schiffes, einige Stunden anzuhalten, um Seymour Gelegenheit zu geben, das Schiff einzuholen, oder um womöglich Nachricht von ihm zu erhalten. Hier wurde sie von einem englischen Kreuzer überrascht, der von Tower zur Verfolgung der Flüchtlinge ausgesandt war. Sie wurde in den Tower gebracht. Als sie um Gnade bat, antwortete James brutal, sie habe von der verbotenen Frucht gekostet und müsse nun ihren Ungehorsam büßen. Aus Verzweiflung verlor sie den Verstand und starb nach vierjähriger Gefangenschaft im Elende. Erst nach ihrem Tode erhielt ihr Mann die Erlaubnis, nach England zurückzukehren.

VI.

Während all dies geschah, war Robert Carr Englands wirklicher Regent. Er war der erklärte Günstling; jedes Gesuch wurde an ihn gerichtet, jede Belohnung kam von ihm. Nach dem Tode des Grafen von Dunbar wurde er der Chef des geheimen Rates des Königs (the Cabinet of his secret Counsels) und wurde zum Lord High Treasurer von Schottland ernannt, was in seinem Vaterlande Glanz über ihn verbreitete. Dann wurde er Baron von Brandspech und, wie schon erwähnt, Viscount von Rochester und bald darauf Ritter vom Hosenbandorden. Er stieß bei Hofe auf keinen entschiedenen Widerstand außer bei dem Prinzen Heinrich, dem Liebling der Nation, der seine anmaßende Haltung nicht leiden konnte und außerdem eine Zeitlang sein Mitbewerber um die Gunst einer schönen und gefährlichen Frau war. Nach dem Tode des Prinzen war Rochester allmächtiger als je. Als Principal Secretary empfing er die königliche Post und an-

wortete oftmals ohne den König oder den Rat zu befragen; falls der König die wahre Sachlage gekannt hat, so hatte seine Liebe ein solches Vertrauen zu seinem Günstling hervorgerufen, daß er alles billigte. 1613 erhielt Carr einen neuen Namen, indem der Viscount von Rochester zum Grafen von Somerset befördert wurde, und endlich ernannte der König ihn 1614 zum Lord Oberkammerherrn, „weil er ihn mehr liebe als irgend einen Mann auf Erden“ (because he loved him better than all men living). Zeitweilig wurde es ihm außerdem übertragen, das Amt des Lord Siegelbewahrers und des Befehlshabers über die fünf Häfen (Warden of the Cinque Ports), d. h. der Frankreich gegenüber liegenden Häfen, zu verwalten.

Von dieser Höhe stürzte er plötzlich herab, und die Umstände, die seinen Fall hervorriefen, bilden vielleicht die in psychologischer Beziehung interessanteste Episode von James Regierungszeit, wie denn auch nichts einen tieferen Eindruck auf die Gemüter der Zeitgenossen machte und einen größeren Raum in ihren Briefen und Schriften einnimmt, diesen Briefen, in denen Shakespeares Name nie erwähnt wird, und diesen historisch-polemischen Schriften, die sein Dasein nicht zu ahnen scheinen.

Seit seiner Ankunft in England hatte James es als eine Ehrensache betrachtet, die Spaltung und die Feindschaft zwischen den größten Familien auszugleichen. Zu dem Ende wünschte er unter anderm den Sohn und Erben des Grafen Essex mit der Familie zu verbinden, die den Vater ins Verderben gestürzt und in den Tod getrieben hatte, und im Januar 1606 wurde daher der vierzehnjährige Graf von Essex mit der dreizehnjährigen Lady Frances Howard verheiratet, wodurch er mit den mächtigen Familien Howard und Cecil in ein Verwandtschaftsverhältnis trat. Im Januar 1605 (1606) schreibt Mr. Pory an Sir Robert Cotton: „Die Haltung des Bräutigams war so ernsthaft und anmutig, als hätte er das Alter seines Vaters besessen.“

Das Kirchenwesen des Zeitalters erlaubte derartige Hochzeiten zwischen Kindern, aber das Schicklichkeitsgefühl bewirkte doch, daß man Braut und Bräutigam augenblicklich voneinander entfernte. Der junge Essex wurde später auf Reisen geschickt, und erst als er über achtzehn Jahre alt war, kehrte er zurück und forderte seine Braut. Er hatte Anlage zur Festigkeit und besaß eine etwas

ſchwerfällige, unentwegt ruhige Natur; die ſiebzehnjährige Frances Howard dagegen war ſtürmiſch leidenſchaftlicher Gemütsart und hartnäckig in ihren Sympathien wie in ihrem Unwillen. Sie war von einer rohen, habgierigen Mutter ſchlecht erzogen und durch die Berührung mit dem laſterhaften Hofe früh verdorben worden. Von Anfang an haßte und verabſcheute ſie ihren jungen Bräutigam und weigerte ſich, mit ihm zuſammenzuleben, begleitete ihn dann aber, durch ihre Verwandten gezwungen, auf kurze Zeit nach ſeinem Landgute bei Chartley.

Sie hatte ſich indeſſen die Aufmerkſamkeit des Prinzen Heinrich, ſowie des Günſtlings Rocheſter in hohem Grade zugezogen, ſetzte jedoch — wie es in einem Berichte aus damaliger Zeit heißt — bald mehr Hoffnung auf Rocheſter als auf die ungewiſſe, ausſichtsloſe Liebe des jungen Prinzen, was ja den Haß zwiſchen dem Sohn und dem Freunde des Königs nur vermehren konnte. Von dem Augenblicke an, da ſie mit all der Leidenſchaft ihres Gemütes Rocheſter gewählt hatte, war ihr ganzes Trachten darauf gerichtet, ehelichen Verkehr zwiſchen ſich und ihrem Gatten zu verhindern, und Rocheſter ihr einſames Leben beweiſen zu können, um die Eiferſucht des Liebhabers zu beruhigen.

Zunächſt wandte ſie ſich an eine Frau Turner, die Witwe eines Arztes, die nach einem ausſchweifenden Leben als „kluge Frau“ Geſchäfte machte, und erſuchte ſie um Mittel, die bei Lord Eſſex geſchlechtliche Ohnmacht hervorrufen könnten. Dieſe gab ſie ihm ein, als ſie aber nicht die gewünſchte Wirkung taten, ſandte ſie der Frau Turner folgenden, unter dem ſpäteren Prozeß vorgelegten Brief, den Fulk Greville veröffentlicht hat:

Süße Turner! Wie du es bisher warſt, ſo biſt du auch noch jetzt all meine Hoffnung auf etwas Gutes in dieſer Welt. My Lord iſt ſo friſch und geſund wie je und hat ſich bei meinem Bruder Howard über mich beklagt... Das macht mich verrückt, da ich von allen Männern am meiſten vor ihm Ekel empfinde, weil er das einzige Hindernis iſt, daß ich deſſen, den ich liebe, froh werden kann.*)

*) Sweet Turner, as thou hast been hitherto, so art thou all my hopes of good in this world: My Lord is lusty as ever he was and hath complained to my brother Howard, that bee hath not layne with mee, nor used mee as his wife. This makes mee mad, since of all men I loath him, because he is the only obstacle and hinderance, that I shall never enjoy him, whom I love.

Als der Graf ſich zum zweiten Male beklagte, wandten die
:iden Frauen ſich in Gemeinſchaft an Doktor Forman, einen in
nen Tagen angeſehenen Zauberer und Quackſalber, deſſen Ver-
ichnis über Schauſpiele früher erwähnt wurde (ſiehe 2. Teil,
. 235), und baten ihn um Mittel, die bei dem Grafen Unwillen
gen ſeine Gattin (frigidity quoad hanc) erzeugen könnten.
: war bereit, führte mit Wachspuppen verſchiedene Kunſtgriffe
s uſw. Als dies nicht auf Eſſex wirkte, ſandte Lady Frances
m Zauberer folgenden Brief:

Süßer Vater! Obgleich ich Euch immer bereit gefunden habe, mir bei-
ſtehen, muß ich doch noch einmal Eure Hilfe in Anſpruch nehmen, weshalb
Euch bitte, daran zu denken, daß Ihr die Türen verſchloſſen haltet, und
ß Ihr den Lord [Rocheſter] bei mir zurückhaltet und mir ſeine Liebe bewahrt;
habe keinen Grund zu anderem als Vertrauen gegen Euch zu hegen,
gleich alle Welt wider mich iſt; doch der Himmel verläßt mich nicht; viele
lagen habe ich zu erdulden, den Murrſinn meines Gatten, die Widerſpenſtigkeit
einer Feinde und die Vernichtung meines Lebensſchickſals, es ſei denn, daß
ir durch Eure Weisheit mich mitten aus dieſer Wildnis führt, weswegen
) Euch um Gotteswillen anflehe. Von Chartley.

Eure Euch innig liebende Tochter

Francis Eſſex.*)

Anfangs 1613 geſchah es nun, daß ein Frauenzimmer namens
lary Woods Lady Eſſex eines Beſtechungsverſuches bezichtete,
mit ſie den Grafen durch Gift aus dem Wege ſchaffe. Die Sache
ieb jedoch ohne Folgen, und gleich darauf ſchöpfte Lady Eſſex
ue Hoffnung; ſeit der Heimkehr ihres Mannes aus dem Aus-
nde waren nunmehr drei Jahre verſtrichen, und wenn es ihr

*) Sweet Father, although I have found you ready at all times
further mee, yet must I still crave your helpe, wherefore I beseech
u to remember, that you keepe the doores close, and that you still
aine the Lord with mee and his affection towards mee; I have no
ıse but to be confident in you, although the world be against mee;
heaven failes mee not; many are the troubles I sustaine, the
ggednesse of my Lord, the crossenesse of my enemies, and the
version of my fortunes, unlesse you by your wisdome doe deliver
e out of the midst of this wildernesse, which I entreat for Gods
e. From Chartley.

Your affectionate loving daughter

Francis Essex.

gelang, das Gericht zu überzeugen, daß ihre Ehe noch nicht vollzogen worden sei, so war eine Möglichkeit vorhanden, daß diese für ungültig erklärt werde. Sie gewann ihren Vater und ihren ganz gewissenlosen Oheim, den mächtigen Lord Northampton für ihre Zwecke und bewog letzteren — der in ihrer Geschichte eine ähnliche Rolle spielt wie Pandar in Troilus und Cressida — dem Könige das Verhältnis so zu schildern, daß Essex ohnmächtig sei, und daß sie, so lange sie auch verheiratet gewesen, keine Freude davon gehabt habe, Weib oder Gattin zu sein. Da der König Rochester stets in gleich hohem Grade liebte und ein Vergnügen daran fand, das Glück derer, die er liebte, voll zu machen, so lieh er den Fürsprechern der Lady Frances ein williges Ohr. Diese nahmen sich der Sache um so wärmer an, je mehr es ihnen klar wurde, wie vorteilhaft eine Familienverbindung mit Rochester, der bisher ihr Widersacher gewesen war, ihren Plänen sein konnte. Und bei einer Zusammenkunft der beiderseitigen Freunde der Eheleute — der Grafen von Northampton und Suffolk für Lady Essex und des Grafen von Southampton und des Lord Knollys für Essex — wurde die Angelegenheit geordnet. Essex weigerte sich auf das Bestimmteste, eine Erklärung abzugeben, die ihm bei einer neuen Eheschließung hinderlich sein würde; dagegen räumte er ein, daß er außer stande sei, der Gatte dieser bestimmten Dame zu sein. Es wurde nun eine Kommission von Geistlichen und Juristen niedergesetzt, um die Sache zu untersuchen.

Diese erwählte einen Ausschuß von sechs Hebammen und zehn gottesfürchtigen, adeligen Matronen, die Kinder geboren hatten, um zu untersuchen, ob Lady Frances als Weib normal, und ferner ob sie, wie sie behauptete, Jungfrau sei. Die Schamhaftigkeit der Lady war so groß, daß sie es zur Bedingung machte, ihr Gesicht solle während der Untersuchung mit einem Schleier bedeckt sein, was selbstverständlich zu dem Gerüchte Veranlassung gab, daß eine andere Dame untergeschoben worden sei. Die Untersuchung, die für die Klägerin nach Wunsch ausfiel, überzeugte schwerlich andere als die, welche sie vornahmen, und gab Veranlassung zu sehr viel grobkörnigem Witz.

Mit nicht geringer Frechheit ließ Lady Essex durch ihren Advokaten vor der Kommission behaupten, daß der Graf durch Zauberei seiner Manneskraft beraubt sei, obgleich sie sich wohl

ütete, auf sich selbst oder Dr. Forman als Urheber dieser Zauberei inzudeuten; verschiedene Mitglieder der Kommission waren von ornherein bereit, die Ehe für eine Nullität zu erklären; ihnen m es nur darauf an, den Wünschen des Königs und seines ünstlings entgegenzukommen; aber der Erzbischof Abbot, ein nabhängiger Mann, betrachtete es fürs erste als ganz unwahrheinlich, daß Zauberei die angegebene Wirkung haben könne, und einte sodann, daß man, wenn man der Lady entgegenkäme, ein räzedenz schaffe, dessen jede kinderlose Gattin sich bedienen könne. ie Abstimmung ergab Stimmengleichheit, und Abbot bat daher en König, seinen Austritt zu erlauben; James ernannte jedoch att dessen zwei neue Mitglieder, zwei Bischöfe, und so wurde die he mit sieben Stimmen gegen fünf für eine Nullität erklärt. infolgedessen war Abbot eine Zeitlang der populärste Mann in ngland, während Bischof Neile, der schon früher verachtet war, in noch höherem Grade wurde, und Bischof Bilson von Winester, den man für besser gehalten hatte, der Verachtung und der ächerlichkeit anheimfiel. Als der König ihn belohnte, indem er inem Sohne den Rittertitel verlieh, so erhielt dieser in ganz roßbritannien den Spitznamen Sir Nullity Bilson.

Während seiner ganzen Karriere und jetzt während seines erhältnisses zu Lady Essex hatte Rochester in einem jungen anne Namens Overbury einen Vertrauten und einen tüchtigen atgeber gehabt. Dieser, der Rochester bei der Abfassung seiner iebesbriefe an Lady Frances geholfen hatte und von den heimhen Zusammenkünften der Liebenden in Paternoster Row, ammersmith usw., die er selbst geordnet hatte, allzu gut Bescheid ußte, begann nun, da er einsah, daß Rochester das Verhältnis eine Ehe ausmünden lassen wolle, von einer solchen leidenaftlich abzuraten, wahrscheinlich weil er, der es mit der Familie ward verdorben hatte, durch diese Verbindung seine Existenz roht sah. Er war daran gewohnt, daß sein Herr sich in allen ngen nach seinem Rate richtete, und wurde Rochester nun so tig, daß dieser beschloß, sich seiner glimpflich oder mit Gewalt entledigen. Zu dem Ende gab man dem Könige zu verstehen, heiße, Seine Majestät lasse sich von Rochester leiten, aber hester werde wieder von Overbury beherrscht; um ihn auf eine nvolle Weise los zu werden, bot James ihm einen Gesandt-

ſchaftspoſten im Auslande an. Doch Overbury, der einſah, daß dies eine mildere Form von Verbannung war, und deſſen Ehrgeiz ihn an England knüpfte, ſuchte zuerſt vergebens ſich dieſer Ehre zu entziehen und ſchlug ſie dann geradezu aus. James faßte dies als einen Bruch des Untertanengehorſams auf und ließ, auf den Rat ſeines Günſtlings, Overbury zur Strafe verhaften und in den Tower ſetzen. Dies geſchah nach einer Beratung zwiſchen Rocheſter und Nordhampton, die beide gleich eifrig waren, ihn wenigſtens ſo lange, bis die Hochzeit zuſtande gekommen war, auf die Seite zu ſchaffen. Rocheſter ſpielte ein doppeltes Spiel, indem er ſtets den Gefangenen im Tower wiſſen ließ, daß er aus allen Kräften für ſeine Freigebung wirke, und ihm Ratſchläge erteilte, wie er ſich verhalten ſolle, während er gleichzeitig ſeinen ganzen Einfluß an wandte, ihn dort zurückzuhalten, wo er war. Es kam für ihn darauf an, Overbury vorzugaukeln, daß dieſer ihm fortwährend Dank ſchulde; denn anderenfalls lief er Gefahr, daß Overbury wenn er eines ſchönen Tages freigelaſſen würde, alles das verriet, von dem es Rocheſter angelegen ſein mußte, daß es nie genannt werde.

Es war ſofort der Befehl erlaſſen worden, daß Overbury mit niemandem außerhalb des Gefängniſſes in Verbindung treten dürfe, ein Befehl, deſſen Urſache ſelbſtverſtändlich iſt. Als aber der Kommandant des Tower (the lieutenant of the tower) Sir William Waad, der ein ehrenhafter Mann war, dies ſo buchſtäblich verſtand, daß er auch Rocheſters Boten abwies, erhielt er unter irgend einem Vorwande den Abſchied und wurde durch den geſchmeidigeren Sir Gervaſe Helwys erſetzt; nun konnte Rocheſter ſich verſichert halten, daß ſeine Briefe und Sendungen Overbury zu Händen kamen.

Lady Frances Eſſex jedoch, die als Weib nicht für halbe Maßregeln war, wollte ſich gründlich und ein für allemal von Overbury befreien und beſchloß bei ſich, daß er lebendig den Tower nicht mehr verlaſſen ſollte. Zu dieſem Ende wandte ſie ſich wieder an ihre Beraterin, Frau Turner, die ihr auf das Bereitwilligſte Auskunft erteilte, welche Art Materialware zur Erreichung ihrer Abſicht am zweckdienlichſten ſeien. Doch es galt ja, ſich vor allem des Mannes zu verſichern, deſſen unmittelbarer Obhut der Gefangene anvertraut war; Lady Frances wandte ſich daher an

Sir Thomas Monson, den Waffenmeister des Zeughauses im Tower, und veranlaßte durch seine Vermittelung den Kommandanten, Overburys bisherigen Aufseher zu verabschieden und an seiner Stelle einen gewissen Richard Weston anzustellen, der früher bei Frau Turner in Diensten gestanden hatte und als Liebesbote zwischen der Lady und Rochester benutzt worden war.

Dieser Mann erhielt bald von Frau Turner den Befehl, bei Lady Essex in Whitehall zu erscheinen, und empfing von dieser eine kleine Flasche, deren Inhalt Overbury in seinem Essen eingegeben werden solle, während Weston gleichzeitig ernstlich ermahnt wurde, nicht von der Flüssigkeit zu kosten. Als er mit dem Gifte nach Overburys Gefängnis ging, traf er zufällig Helwys, und da er diesen in das Geheimnis eingeweiht glaubte, so sprach er ohne weiteres mit ihm darüber, wie er dem Gefangenen die Flüssigkeit in seiner Suppe beibringen wolle. Erschrocken überredete Helwys ihn, die Flasche in den Rinnstein zu entleeren, hatte jedoch allzu große Angst vor der mächtigen Familie Howard, um eine Anzeige zu wagen. Weston erzählte dann auf Anstiften Helwys' der Lady Essex, das Gift sei dem Gefangenen eingegeben worden und seine Gesundheit leide darunter. In Wirklichkeit war Overbury im Gefängnis sehr leidend; es griff seine Gesundheit heftig an, daß seine Hoffnung auf Freilassung beständig getäuscht wurde, und er hatte obendrein Rochester — naiv — ersucht, ihm Brechmittel zu senden, damit der König, wenn er erführe, wie krank er sei, zum Mitleide gestimmt würde. Es ist ungewiß, welche Art von Medikamenten Rochester ihm sandte und ob er von dem Tun der Lady Frances irgendwelche Kenntnis gehabt. Es scheint, daß diese selbständig gehandelt habe.

Da Overbury trotz seines fortwährenden Kränkelns am Leben blieb, so setzte die Lady ihre Wirksamkeit fort. Rochester sandte ununterbrochen Torten, Gelees und Wein an Overbury und schmuggelte in den Gerichten seine Briefe an ihn ein. In dies alles mischte Lady Essex Gift und ahnte nicht, daß Helwys, der nun auf seinem Posten war, nichts davon an den Gefangenen gelangen ließ. Lady Essex jedoch, welche die Geduld verlor, sah sich nach einem zuverlässigeren Mittel um, da diese vergifteten Speisen mit so irritierender und erstaunlicher Langsamkeit wirkten. Sie brachte in Erfahrung, daß während der Abwesenheit des Arztes

ein französischer Apotheker den Kranken behandelte, und bestach m
einen Apothekerlehrling, Overbury ein vergiftetes Klystier beizu
bringen. Am folgenden Tage starb der Gefangene im Towe
Northampton ließ das Gerücht ausspreugen, Sir Thomas Ove
bury sei keineswegs streng bewacht worden, sondern habe im Ge
fängnis ein ausschweifendes Leben geführt, habe sich infolgedesse
eine ansteckende Krankheit zugezogen und sei daran gestorbe
Das Gerücht wurde geglaubt, erregte aber doch auch Zweife
Spuren dieses Zweifels finden sich in den Briefen der Zeitgenossen
In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleto
vom 14. Oktober 1613 heißt es von Overburys Tod: man sag
dieser sei durch „eine Geschlechtskrankheit oder etwas Schlimmeres
(the — or something worse) verursacht worden.

So war denn aus dem Wege, der das glänzende Paar zu
Altare führte, das letzte Hindernis fortgeräumt. Lady Franc
war glücklich und weit davon entfernt wie Lady Macbeth Gewissens
bisse zu empfinden. Der König war voller Rücksicht gegen si
Damit sie ihren Titel als Gräfin nicht verlieren sollte, wur
Rocheſter zum Grafen von Somerset ernannt. Die Hochzeit wur
am 26. Dezember 1613 mit außerordentlicher Pracht gefeier
Die Braut hatte die Dreistigkeit, das aufgelöste Haar über d
Schultern herabhängend, als Jungfrau aufzutreten. In eine
Briefe von John Chamberlain an Mrs. Alice Carleton vo
30. Dezember 1613 heißt es: „Sie wurde mit aufgelöstem Ha
getraut und von ihren Brautführern, einem Herzog von Sachse
der hier ist, und dem Grafen von Northampton, ihrem Großohei
in die Kapelle geleitet.“ Sie wurde in der königlichen Kapelle d
derselben Stelle und von demselben Bischofe getraut, wie bei ihr
ersten Hochzeit. Sowohl der König als die Königin und der Er
bischof waren zugegen, sowie der ganze hohe Adel, der sich m
dem König und seinem Günstling gut stehen wollte; niemand mach
eine Ausnahme; und alle überbrachten reiche Geschenke. Au
Gondomar verstand es, sich dem hoch begünstigten Paare au
merksam zu erweisen, und sandte einen prachtvollen Schmuck a
Hochzeitsgabe. Londons City, die Kaufmannskompagnie der Wag
hälse (The Merchant Adventurers), die ostindische Kompagni
die Zollpächter, alle sandten sie ihre Geschenke aus edlem Meta
und von hohem Werte. Ja, in der ersten Hälfte des Januar 161

strömten noch täglich goldene und silberne Geschenke, sowie Juwelen ein. Bacon, obgleich persönlich kein Bewunderer von Somerset, wollte natürlicherweise nicht zurückstehen. Schon unterm 23. Dezember 1613 heißt es in einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton: „Sir Francis Bacon bereitet, um diese Hochzeit zu ehren, ein Maskenspiel vor, das ihm zweitausend Pfund kosten wird, und obschon er Anerbieten wegen Beihilfe vom Unterhause und besonders vom Generalfiskal (Mr. Solicitor) Sir Henry Yelverton, der fünfhundert Pfund beitragen wollte, erhalten hat, so will er doch die Ausgaben allein bestreiten." Wenige Jahre nachher ist es Bacon, der den Prozeß wegen Giftmordes gegen Somerset führt.

Den Tag nach der Hochzeit schickte der König zum Lord Mayor von London und forderte ihn auf, zu Ehren von Lord und Lady Somerset ein Fest zu veranstalten. Der Bürgermeister suchte sich vergebens mit dem Mangel eines hinreichend großen Lokales zu entschuldigen. Der König schlug ihm selbst eins vor, und so wurde denn beschlossen, daß die Gäste sich in Prozession von Westminster zur City begeben sollten, die Herren zu Pferde und die Damen zu Wagen. Die Braut fand ihren Wagen zu diesem Feste schön genug; doch als sie mit ihren Pferden nicht zufrieden war und Lord Winwood bitten ließ, ihr die seinigen zu leihen, so antwortete dieser, für eine so hohe Dame zieme es sich nicht, etwas Geliehenes zu benutzen, er bäte sie daher, die Pferde als Geschenk anzunehmen.

Macaulay hat diesen Hof mit dem Hofe Neros verglichen. Swinburne hat, um bei dem Vergleiche zu bleiben, über diese Festlichkeiten geäußert, hier sei die Hochzeit zwischen Sporus und Locusta gefeiert worden. Wie Bacon diese Hochzeit verherrlichte, so besang Chapman sie. Er hatte schon zwei der Huldigungssonette, welche die letzten Gesänge seiner Übersetzung der Iliade begleiteten, an den Viscount Rochester gerichtet mit ganz überspannten Lobpreisungen über dessen heroische Tugenden. Nun schrieb er zur Verherrlichung der Hochzeit seine Andromeda liberata und, da man ihn dieserhalb angriff, die äußerst naive Verteidigung: A Justification of Perseus and Andromeda.

Das Zusammenleben mit Lady Frances konnte keinen günstigen Einfluß auf den Charakter des Grafen Somerset ausüben. Nichts

war ihm zu kostbar. Er führte neue Moden ein, um seinem Her sowie seiner Dame zu gefallen, und damit die Gunst, in der stand, immer augenscheinlicher würde. Der naiv moralisierer damalige Geschichtschreiber Wilson führt bittere Klage über s Auftreten mit lockigem, gekräuseltem, duftendem Haar, glattrasier Haut, entblößtem Hals, gelben Bändern an dem Rock usw. hatte es jetzt nicht mehr nötig, den König um Ländereien o Geld anzugehen. Die Untertanen versorgten ihn reichlich. Je Bittsteller zahlte Tribut an Somerset. Wieviel er auf diese We einnahm, ist nicht zu berechnen, aber er gab jährlich nicht weni als neunzigtausend Pfund aus (nach dem Maßstab unserer Z ungefähr neun Millionen Mark). Es muß zu seinen Gunst erwähnt werden, daß er nicht wie die späteren Günstlinge d Königs das Gesetz zu umgehen suchte, und daß er ab und Edelmut zeigte; aber die Ansprüche, die von seinen Verwandt den Howards, an ihn gestellt wurden, ruinierten ihn. Die hervo ragendsten Mitglieder des Rates, unter ihnen Shakespeares Gön Pembroke, sahen mit Unwillen, daß er, der Emporkömmling, d König für ihre Nebenbuhler stimmte.

1614 tauchte dann der nächste Günstling auf. Es war d ein junger, sehr schöner, sehr kräftiger und lebhafter Mann, name George Villiers. Er wurde Schritt für Schritt befördert, ni allzu schnell, damit Somerset sich nicht verletzt fühlen sollte. A die Anwesenheit dieses Mannes bei Hofe war Somerset unangene und er suchte ihn daher bei jeder Gelegenheit zu demütigen, handelte ihn mit kalter Unverschämtheit und ließ sich bald v seiner Hitzigkeit und seinen Allmachtgewohnheiten dazu verleit James auf eine ähnlich überlegene Weise zu behandeln. Der Kö verwies ihm sein Auftreten, und es kam zwischen ihnen zu ei Versöhnung; aber wie bedroht, besonders von den Villiers' F förderung eifrig betreibenden Feinden, Somerset sich fühlte, u wie weit er davon entfernt war, sich keiner Schuld bewußt zu s ergibt sich daraus, daß er den König anging, ihm einen allgemei Pardon auszustellen (wie Wolsey ihn seiner Zeit von Heinrich VI erhalten hatte), der für alle erdenklichen Übertretungen Vergeb enthielte, unter andern für Mord — wie er vorgab, für den F daß seine Feinde nach dem Tode des Königs versuchen sollten, i mit ungerechten und falschen Anklagen zu verfolgen. Der Kö

war dazu bereit, aber Lord Ellesmere weigerte sich, die Urkunde mit dem großen Siegel zu versehen. Vergebens fuhr der König ihn zornig an. Er warf sich auf die Knie, drückte aber das Siegel nicht auf.

Kurz darauf hätte Somerset den vollständigen Sündenerlaß, den er sich hatte sichern wollen, nötig gehabt. Jener Apothekerlehrling, der Overbury ermordet hatte, wurde in Vlissingen ernstlich krank und erleichterte sein beschwertes Gewissen, indem er Lord Winwood schriftlich den Mord gestand. Helwys wurde verhört, dann Weston, und bald waren die Namen von Lord und Lady Somerset in die Sache verwickelt. Sobald Somerset erfuhr, daß man Verdacht auf ihn geworfen habe, verließ er den König, mit dem er sich in Royston aufhielt, und reiste nach London, um sich zu rechtfertigen. Der König war zu diesem Zeitpunkte seines früheren Günstlings gründlich überdrüssig und ganz erfüllt von dem neuen. Um eine Vorstellung von der Verstellungskunst des Königs zu liefern, schildert Arthur Weldon (Court of King James, Seite 102) als Augenzeuge, wie der König von Somerset Abschied nahm: „Als der Graf seine Hand küßte, fiel ihm der König um den Hals, übersabberte seine Wangen und sagte: Um Gottes willen! Wann soll ich dich wiedersehen? Meiner Seel, ich werde weder essen noch schlafen können, bis du wiederkommst . . . Dann legte er die Arme um seinen Hals: Um Gottes willen, gieb deiner Frau diesen Kuß von mir. Auf dieselbe Weise oben auf der Treppe, mitten auf der Treppe und am Fuße der Treppe. Der Graf war jedoch noch nicht in seinem Wagen, als der König sagte: Ich sehe sein Antlitz nie wieder."

Mit den untergeordneten Angeklagten machte man kurzen Prozeß. Weston, Frau Turner, Helwys und der Apotheker Franklin wurden schnell für schuldig erklärt und gehängt.

Als die Gräfin verhaftet wurde, bezeugte sie nur die Unschuld ihres Gatten. Er selbst ging mit dem Hosenbandorden und dem St. Georgsorden um seinen Hals ins Gefängnis. Ehe er zum Verhör kam, drohte er damit, wenn man ihn vor den Richterstuhl zöge, so wolle er Geheimnisse verraten, die eine Anklage gegen den König enthielten — was nach Ausweis von Briefen aus jener Zeit allgemein so aufgefaßt wurde, als habe er auf Befehl des Königs dem Prinzen Heinrich Gift beigebracht. Später ließ er diese

Anklage jedoch fallen und verteidigte sich nicht ohne Wü
er leugnete jegliche Mitschuld an dem Giftmorde. Die Gräfin z
sich vor den Schranken weniger sicher. Der Saal war von
hörern überfüllt, und unter diesen befand sich der Graf von E
der am ersten Tage ihr gegenüber Platz genommen hatte.
ihr die Anklage vorgelesen wurde, erbleichte sie und zitterte;
Westons Name genannt wurde, verbarg sie ihr Gesicht hinter
Fächer. Als sie, wie üblich, gefragt wurde, ob sie sich schu
bekenne, blieb ihr nichts anderes übrig als „ja" zu antwor
Damit war sie zum Tode verurteilt, und auf die Frage, ob
sonst noch etwas hinzuzufügen hätte, antwortete sie, sie wolle nic
sagen, um ihre Schuld zu verringern, sie bäte aber den Kö
um Begnadigung. Auch Somerset wurde einstimmig für schu
erklärt.

Der König begnadigte beide; er konnte den Mann nicht
aufs Schafott bringen, der so lange sein vertrautester Freu
gewesen war, auch konnte er die Tochter des Lord Sch
kammerkanzlers nicht gut hinrichten lassen. Aber obgleich Some
mit großer Festigkeit dabei beharrte, seine Unschuld zu behaupt
so wurde er dennoch wie auch seine Gattin dauernd gefan
gehalten.

In Briefen, die von den Zeitgenossen während des Proze
geschrieben wurden, ist ebensoviel die Rede von Sir George Villi
wie von Somerset: Er ist einige Zeit unwohl gewesen, und m
befürchtete die Pocken; wenn er diese bekommen hätte, so wäre
mit der Neigung des Königs für ihn vorbei gewesen (not with
a suspicion of the smallpox, which if it had fallen
actum erat de amicitia.) *) „Da es glücklich ausgefallen
soll er nun zu einem großen Mann, zum Ritter des Hosenba
ordens usw. gemacht werden." Er wurde bekanntlich bald Mu
schenk, Kammerherr, Oberstallmeister, Marquis von Buckingh
Großsiegelbewahrer und übte noch bis weit in die Regierungs
Karls I. hinein seinen verderblichen Einfluß aus.

Es ist in hohem Grade bezeichnend für den Charakter
König James, daß er jetzt ebenso eifrig bestrebt war, seinem Li
linge Villiers Raleighs alte Besitzung, Sherborne, von dem

*) Court and times of James the First I, 399.

hafteten Somerset zu verschaffen, wie er es seiner Zeit gewesen war, Somerset auf Kosten des verhafteten Raleigh damit zu beglücken. Sherborne muß in seiner Vorstellung gleichsam zu einer Art Morgengabe geworden sein, die dem eben in seiner Gunst emporsteigenden Lieblinge zukäme. Man gab Somerset zu verstehen, daß er unter Zurückgabe all seines Eigentums einen vollständigen Pardon erhalten könne, falls er sich durch Abtretung von Sherborne an den allmächtigen Villiers dessen Schutz sichern wolle.

Da er dies hartnäckig abschlug, so mußte er mit seiner Lady volle sechs Jahre im Tower verbringen.*)

VII.

Um ein gesammeltes Bild zu entwerfen, war es nötig, den Gang der Begebenheiten bis zu den Jahren zu verfolgen, da äußere Ergebnisse nicht mehr auf Shakespeares Gemüt einwirken oder doch jedenfalls sein Gemüt nicht mehr befruchten. Er stirbt in dem Jahre, als Lady Arabella im Tower verscheidet und als der Skandal des Somersetprozesses in Vergessenheit zu geraten beginnt. Es ist außerdem eine Unmöglichkeit, den einzelnen, bestimmten Zug anzugeben, der auf sein Seelenleben einen besonderen Eindruck

*) Arthur Wilson: The History of Great Britain, being the life and reign of King James the First, 1653. — Sir A. Weldon: A Cat may look upon a King. London 1652. — The author of Memoirs of Sophia Dorothea: The Court and times of James the First, illustrated by authentic letters. 2 vol. London 1848. — Fulk Greville: The five years of King James. — Secret history of the Court of James the First. Edited by Sir Walter Scott. 2 vol. Edinburgh 1811. — An Inquiry into the literary and political character of James the First. By the author of Curiosites of Literature. London 1816. — Samuel R. Gardiner: History of England from the Accession of James I to the outbreak of the civil war. Vol. II. London 1883. — Edmund Gosse: Raleigh. London 1886. — The Court and Character of King James. Written and taken by Sir A. W[eldon], being an eye and ear witnesse. London 1650. — Aulicus Coquinariä: A Vindication in Answer to a Pamphlet entituled The Court and Character of King James. London 1650.

gemacht habe. Was man mit Sicherheit behaupten kann, ist nur daß die allgemeine Atmosphäre des Zeitalters, der öffentliche Geist der herrschende Sittlichkeitszustand, wie er hier geschildert ist, in seinem gerade zu dieser Zeit im höchsten Grade empfänglichen und reizbaren Gemüte nicht ohne Zeugnis bleiben konnte. Hat er, wie wir behaupteten, nun eine Periode gehabt, in der seine Schwermut geneigt war, überall das Schlimmste zu sehen, und in der seine Lebenserfahrung einen Hang hatte in Verachtung umzuschlagen: hat er während dieser Jahre eine krankhafte Neigung gehabt, aus allen Pflanzen Gift und aus jeder Beobachtung und jedem Erlebnis Abscheu gegen die Menschen zu saugen, so haben gerade die damaligen gesellschaftlichen Zustände dieser Neigung zur Menschenverachtung die reichlichste Nahrung dargeboten.

In dem rein Äußerlichen kann Shakespeares Leben zu diesem Zeitpunkte keinerlei Wendepunkte aufzuweisen gehabt haben. Wenn er 1607 im Alter von dreiundvierzig Jahren nach Beendigung der Theatervorstellung nachmittag zwischen fünf und sechs Uhr sich in eines der Themseboote setzte und sich nach dem anderen Ufer hinüberrudern ließ, so suchte er wohl nicht mehr so oft wie in seinen jüngeren Tagen die Taverne auf; er ließ sich nach Hause rudern, wo seine Bücher und seine Arbeit auf ihn warteten. Er las viel, machte sich mit den Erzeugnissen der zeitgenössischen Dichter bekannt, vertiefte sich aufs neue in seinen Plutarch, studierte die alten Werke von Chaucer und Gower, grübelte über die Utopia von Thomas Morus. Er arbeitete wie gewöhnlich viel. Weder die Proben des Vormittags noch die Schauspielerei in den Nachmittagsstunden vermochten ihn zu ermüden; er las alte Theater-Manuskripte, um zu untersuchen, ob er durch neue Behandlung desselben Stoffes etwas daraus machen oder einen Teil davon gebrauchen könnte, und nahm weggelegte Handschriften von sich selber wieder vor und bearbeitete sie aufs neue.

Nebenbei besorgte er seine Geschäfte, erhob die Einnahmen von seinen Häusern in Stratford, trieb ebendaselbst den Zehnten ein, den er ja — nachdem er sieben Jahre für dessen Ankauf zusammen gespart — 1605 käuflich erworben hatte, führte die Prozesse, in die er durch die Übernahme dieser Gerechtsame verwickelt wurde. Er hatte ja nun das Ziel seines Lebens erreicht, insofern Wohlstand sein Ziel war; doch nie war er so traurig gestimmt gewesen

d nie hatte er in einem ſolchen Grade die Leere des menſchlichen ſeins empfunden.

Solange Shakeſpeare ſich ganz jung fühlte, hatten die allgeinen geſellſchaftlichen Zuſtände, ſowie das Weſen und der Wert derer Menſchen ihn notwendigerweiſe weniger beſchäftigt. Falls als Schauſpieler nicht ſelbſt einer geringgeſchätzten Kaſte angert und falls er nicht gegen den vorrückenden Puritanismus anlämpfen gehabt hätte, ſo würde er mit den Umgebungen, wie ſich formten, zufrieden geweſen ſein. Jetzt ſah er ſchärfer die hren Umriſſe der Zeit und der Welt, die nun einmal die nige geworden war, und erkannte klarer die ewigen Gebrechlichten der Menſchennatur, die zu allen Zeiten nur auf ein günſtiges ima warten, um ſich zu entfalten.

Die letzte Arbeit, die er auf ſeinem Tiſche fertig liegen gehabt, r Antonius und Kleopatra. In dieſem Werke hatte er eben nem Eindruck von dem Weltuntergange zum zweiten Male amatiſche Form verliehen.

Gab es nun ein Seitenſtück zu dieſem Krieg um den Orient, : ja in Wirklichkeit ein Krieg um Kleopatras willen war — ein ieg durch alle Mittelmeerländer geführt um den Beſitz eines chtfertigen Weibes? Ja, es gab ein ſolches. Da war ja jener ühmteſte aller Kriege in der Welt, der alte trojaniſche Krieg, rch die Entführung Helenas veranlaßt, von einem „Hahnrei“ 3 Werk geſetzt, wegen einer „Dirne“ ausgekämpft — Ausdrücke, er recht bald einen ſchimpfenden Buffo, den er benutzt, ſozuſagen ſeinem eigenen Namen gebrauchen läßt. Hier war Stoff zu ier Tragikomödie recht bitterer Art.

Von den Kinderjahren an hatte man ihm und allen andern n der Herrlichkeit und dem Ruhm dieſer Begebenheit die Ohren ll geſchwatzt. Alle darin auftretenden Perſonen waren Muſterſtalten an Heldenmut, Großmut, Weisheit, Ehrwürdigkeit, Freundaft und Treue — als ob es Derartiges gäbe! Zum erſtenmal ſeinem Leben verſpürte er einen Drang ſo recht nach Herzensit zu verzerren, ſein Etſch! zu rufen, die Kehrſeite zu zeigen — Wahrheitsſeite!

Menelaus und Helena, welch ein komiſches Paar! Himmel d Erde ſetzt dieſer elende Hornochſe in Bewegung, Tauſende von enſchen läßt er ſchlachten, bloß um ſeine havarierte Schöne

wiederzubekommen.*) Aber Menelaus ſtand ihm für ſeine Satire zu niedrig; niemals hatte er ſelbſt empfunden wie jener. Es würde ihm auch kein Vergnügen gemacht haben, ein Weib zu zeichnen, das wie Helena ganz einfach einen Mann wegen eines anderen, einen Gatten wegen eines Liebhabers verlaſſen hatte; es lag ja nichts von der Doppeltheit des eigentlich Weiblichen darin. Die Bewegung vom einen zum andern, die hier allein intereſſieren konnte, war ja in dieſem Falle zu Ende und vorbei; das Schickſal Helenas war entſchieden, ehe der Krieg begann; es war kein Spiel, keine innere Mannigfaltigkeit in ihrer Geſtalt, kein Drama in dem Verhältniſſe zwiſchen ihr, die in Troja lebte, und Menelaus, der vor den Toren ſtand.

Aber es gab in jener alten Geſchichte von Troja, wie ſie ihm die Sage und mittelalterliche Volksbücher überliefert hatten, gleichſam eine Reduktion, eine Darſtellung in verjüngtem Maßſtabe, von dem Grundverhältniſſe, um das ſich das Ganze drehte; da war ja Creſſida, die verjüngte Helena, und Troilus, der Thor, der ſie liebte und von ihr im Stiche gelaſſen wurde, und um ſie her alle die anderen Muſterbilder an Feinheit, Weisheit und Kraft, der hochehrwürdige alte Schwätzer Neſtor und der verſchmitzte Fuchs Ulyſſes uſw. Hier war etwas, das ihn zur Darſtellung anreizte. Hier waren Verhältniſſe und Zuſammenſtöße, die ihn produktiv machten.

Shakeſpeare hatte kein Intereſſe daran, den ſiegreichen bellâtre Prinz Paris zu zeichnen; er hatte ſelbſt nie empfunden wie jener, wie er auch die Gefühle des Menelaus nie geteilt hatte. Dagegen hatte er das eine Mal über das andere empfunden wie Troilus, die gute Haut, der ehrliche Tropf, der unſchuldig genug war, an weibliche Beſtändigkeit in der Liebe zu glauben. Und er kannte nur zu gut, nur zu gut, Lady Creſſida mit dem anmutigen Weſen, dem leichten Witz, dem warmen Blut, welche die Sprache

*) In derſelben Stimmung hat ein paar Jahrhunderte ſpäter Heine ſich in der Strophe Luft gemacht:

O, König Wiswamitra,
O, welch ein Ochs biſt du,
Daß du ſo viel kämpfeſt und büßeſt,
Und alles für eine Kuh!

der echten Leidenschaft und (für ein nicht allzu scharfes Ohr) auch der echten Schamhaftigkeit spricht, sie, die lieber begehrt werden als gestehen, lieber geliebt werden, als lieben will, die mit einem sterbenden Nein auf den Lippen Ja sagt und bei dem geringsten Zweifel an ihrem Wert und ihrer Treue auflodert. Nicht daß sie falsch wäre — o nein; falsch, wie falsch? Wir glauben an sie, wie ihr Liebhaber an sie glaubt, und wie sie selbst an sich glaubt — bis sie ihn verläßt, um in das Lager der Griechen zu ziehen, und ihm kaum den Rücken gewandt hat, als ihr der Unfall widerfährt, ihr Herz an den ersten, der ihr begegnet, zu verlieren, und sie das Unglück hat, bei der ersten Probe, auf die ihre Beständigkeit und Treue gestellt wird, dem Versucher nachzugeben und den Liebenden im Stiche zu lassen.

Sein ganzes Leben hindurch hatten diese beiden Gestalten seine Phantasie beschäftigt. Schon in seiner Lucretia hatte er neben Hektor unter den trojanischen Helden Troilus genannt. Im fünften Aufzuge des Kaufmanns hatte er seinen Lorenzo sagen lassen:

In solcher Nacht
Erstieg wohl Troilus die Mauern Trojas,
Die Seele zu den Griechenzelten seufzend,
Wo Cressida die Nacht lag.

In Heinrich V. (II, 1) hatte er den Komiker Pistol Dortchen Lakenreißer zu Cressidas Gezücht rechnen lassen, doch nur um Dortchen durch den Vergleich mit der weltberühmten Anmut des trojanischen Mädchens doppelt lächerlich zu machen. In Viel Lärm um Nichts hatte er seinen Benedikt (V, 2) sagen lassen: „Troilus, der zuerst Kuppler gebrauchte"; in Wie es euch gefällt (IV, 1) hatte er seine Rosalinde mit ihm Scherz treiben und ihm doch eine gewisse Anerkennung zollen lassen. Wo Rosalinde dagegen Einspruch erhebt, daß jemals irgend jemand vor Liebe gestorben sei, sagt sie nämlich: „Dem Troilus wurde das Gehirn mit einer griechischen Keule zerschmettert; doch tat er, was er konnte, um vorher zu sterben, und er ist eins von den Mustern der Liebe." In Was ihr wollt (III, 1) und in Ende gut, alles gut (II, 1) hatte er den Narren und Lafeu mit dem berüchtigten Eifer des Pandarus, Troilus die ersehnte Schöne zu verschaffen, Scherz treiben lassen.

Langſam, langſam wie die Hamletſage, aber in einem noch viel größeren Zeitraum und viel mehr Bearbeitungen unterworfen, war dieſer Stoff Shakeſpeare entgegengekeimt. Doch in ſeiner Phantaſie hatte die Sache bisher ſo gelebt, wie ſie von ſeinen Landsleuten, vor allen Dingen von Chaucer behandelt worden war, der (um 1360) in ſeinem Troilus und Creſeide Boccaccios ſchöne Dichtung Filoſtrato überſetzt, bearbeitet und erweitert hatte. Aber weder Chaucer noch irgend einer der anderen Engländer, die den Stoff überſetzt oder wiederdargeſtellt hatten — wie Lydgate, der (1460) Guido delle Columne's Historia Trojana wiedergab, oder Caxton, der (1471) eine Überſetzung von Raoul Le Fèvres Recueil des histoires de Troyes herausgab — hatten hier irgend welchen Stoff zur Satire gefunden. Beſonders hatte keiner der früheren Bearbeiter etwas Weſentliches an dem Charakter Creſſidas auszuſetzen gehabt. Nicht einmal die Dichter. Chaucer ſtützt ſich im weſentlichen auf Boccaccio. Aber dieſer, der den Stoff zum erſtenmal zu einem dichteriſchen Ganzen formt, hatte keineswegs die Abſicht, ſeine Heldin Griſeida in ein ungünſtiges Licht zu ſtellen. Er will, wie er ausdrücklich erklärt, indem er die Leidenſchaft des Troilus für ſie ſchildert, der eigenen Liebe zu ſeiner Dame (ſicherlich der vornehmen Fiammetta) einen dichteriſchen Ausdruck geben. Allerdings übernahm er von dem alten Trouvère Benoit de St. Maure (Histoire de la guerre de Troie, ungefähr 1160) den Zug, daß Griſeida (worin er Benoits Briſeida verwandelt), als ſie gezwungen wird, in der Geſellſchaft des ſchlimmen Verführers Diomedes Troja zu verlaſſen, ſich allmählich durch ſeine Nachſtellungen gewinnen läßt und ihrem Troilus untreu wird. Allerdings dichtete er auf Grund dieſer Untreue eine Stanze über die Veränderlichkeit junger Weiber.*) Es ließ ſich ja auch nicht erwarten, daß Boccaccio in platoniſcher

*) Giovine donna è mobile, é vogliosa
E negli amanti molti, e sua bellezza
Estima più che allo specchio, e pomposa
Ha vanagloria di sua giovinezza;
La qual quanto piacevole e vezzosa
E più, cotanto più seco l'apprezza:
Virtù non sente, nè conoscimento,
Volubil sempre come foglia al vento.

› frommer Anbetung den Frauen kniend huldigen würde,
te oder Petrarca es getan hatten. Beatrice war ein
, Laura ein irdiſches Ideal geweſen. Griſeida iſt eine
ıme vom Hofe in Neapel, wie dieſer damals war, ein
iebenswürdiges und gebrechliches Weib von Fleiſch und
ber eben nur gebrechlich, keineswegs ſchlecht, nicht einmal
und durchaus keine Kokette. Boccaccio vergißt niemals,
Dichtung ſeiner Geliebten gewidmet iſt und zwar zum An-
ıran, daß auch ſie einmal (wie Griſeida) von der Stelle,
ch beide aufhielten (nämlich Neapel), nach einem Orte zog,
ihr nicht folgen durfte. Er ſagt geradezu, daß er in der
ng von den Reizen Griſeidas ein Porträt ſeiner Geliebten
habe, warnt jedoch mit geziemendem Takt davor, die
zu weit zu treiben.

ucer findet in dem Verhältnis der beiden Liebenden ebenſo-
vas zu verſpotten oder geringzuſchätzen als Boccaccio. Er
beſten Kräften ihr Verhältnis ſo unſchuldig und berechtigt
ich ſchildern. Er malt ihre Liebeswonne mit einem naiven
ückten Verweilen bei Einzelheiten aus, das uns beweiſt,
er davon entfernt iſt, Anſtoß daran zu nehmen oder dar-
ſatiriſieren.*) Ja, er ereifert ſich nicht einmal über den
reſſidas von Troilus; ſie iſt entſchuldigt; ſie zögert und
he ſie ihre Schuld begeht; die Untreue wird ja durch
iltniſſe, durch die überwältigende Macht harter Umſtände
ihrt.

dieſen ausgezeichneten älteren Dichtern findet ſich nichts,
nichts, was mit der leidenſchaftlichen Hitze, dem Haß,
oll, der grenzenloſen Bitterkeit verglichen werden kann,
hakeſpeare nun ſeine Creſſida darſtellt und verfolgt —
nütsſtimmung, die um ſo auffallender iſt, da er ſie keines-
unliebenswürdig, ſchmutzig, verdorben oder verſtockt, ge-

Her armes smale her streghte bak and softe
Her sides longe fleshly smothe and white
He gan to stroke; and good thrift bad ful ofte
Her snowish throte her brestes rounde and lite
Thus in this hevene he gan him to delite
And then withal a thousand times her kiste
That what to don for joie unnethe he wiste.

ſchweige denn als pervers ſchildert, ſondern ſie bloß darſtellt al
ſeicht, leichtſinnig und leichtfertig, locker und loſe, ſinnenreizen
und gefallſüchtig, klug berechnend und in gedankenloſer Lüſtern
heit kokett.

Im Grunde tut ſie wenig, das geeignet wäre, einem ſtrenge
Urteil zu unterſtehen. Sie iſt z. B. nur ein Kind, eine Anfängerin
im Vergleich mit Kleopatra, die doch nicht allzu unbarmherzig ve
urteilt wurde. Aber Shakeſpeare hat hier alle Umſtände ſo g
ſchärft und zugeſpitzt, daß Creſſida gehäſſig wird und Unwille
hervorruft. Der Umſchlag von Liebe zu Verrat geſchieht in Shak
ſpeares Drama mit einer Plötzlichkeit und Haſt, wie bei keine
früheren Dichter. Und wo Shakeſpeare einer Perſon des Schau
ſpiels das Urteil auf die Lippen legt, das die Zuſchauer übe
Creſſida fällen ſollen, erſtaunt man über die haßerfüllte Bitterkei
die hier zu Worte kommt. Eine einzelne Stelle iſt beſonders merk
würdig. Es iſt die Szene (IV, 5), wo Creſſida, geführt vo
Diomedes, im griechiſchen Lager ankommt und von allen Könige
der Griechen mit einem Kuſſe begrüßt wird. Creſſida hat zu dieſe
Zeitpunkt durchaus noch nichts verbrochen. Sie hat aus reine
und heftiger Liebe zu Troilus eine einzige Nacht mit ihm verbrach
wie Julia eine Nacht mit Romeo verbrachte; obendrein von Pandaru
überredet, wie Julia von der Amme unterſtützt wurde. Nu
empfängt und beantwortet ſie die Küſſe, womit die griechiſche
Hauptleute ſie, die von Troja Entführte, willkommen heißen. Wol
zu verſtehen, für die damaligen Schicklichkeitsbegriffe in Eng
land lag in einem ſolchen Willkommsgruße nichts Auffallende
In William Brenchley Rye's England as seen by foreigner
in the days of Elisabeth and James the First finden ſi
unter der Überſchrift England und die Engländer folgend
Aufzeichnungen von Samuel Kiechel, Kaufmann aus Ulm (1585)
„Wenn ein Fremder als Gaſt in dem Hauſe eines Engländer
eingeladen iſt, wird er von dem Herrn, der Frau oder der Tochte
des Hauſes empfangen und willkommen geheißen — er hat dann
auch ein Recht, ſie zu umarmen und zu küſſen, was die Gewohn
heit des Landes iſt, und wenn einer nicht ſo tut, wird das al
Zeugnis von Unwiſſenheit und ſchlechter Erziehung betrachtet un
ihm zur Laſt gelegt.“ Nichtsdeſtoweniger ruft Ulyſſes, die übe
legene Perſon des Schauſpiels, der auf den erſten Blick alle d

ndern durchſchaut, aus Veranlaſſung dieſer von Creſſida beant-
worteten Küſſe entrüſtet aus:

Pfui über ſie!
Aug', Wang' und Lippen ſind an ihr beredt,
Ihr Fuß ſelbſt ſpricht; es blickt die Lüſternheit
Aus jedem Glied ihr und Gelenk des Körpers.
O, dieſe Zungenglatten, immer Will'gen,
Die, eh' ſie kommt, der Landung Willkomm bieten
Und weit aufſchlagen ihres Sinnes Tafeln
Für jeden Leſer, den es kitzelt! Merkt
Als ſchmutz'ge Beute der Gelegenheit
Sie euch, denn Töchter ſind's der Luſt.

So will Shakeſpeare ſeine Heldin betrachtet haben; dies iſt
zweifelhaft ſein eigenes, letztes Wort über ſie.

Unmittelbar vor ihr hatte er ja Kleopatra gemalt. Wenn
m nun in friſcher Erinnerung hat, welche Haltung er eben in
nem Drama der ägyptiſchen Königin gegenüber einnahm, die er
ch als die gefährlichſte aller gefährlichen Koketten ſtempeln will,
kann man nicht umhin, über den Abſtand, über die Strecke, die
ſeitdem geiſtig durchlaufen hat, in Erſtaunen zu geraten.

Es lag, wie wir beobachtet haben, von Anfang an ein tiefer,
ız außerordentlicher Hang zur Bewunderung, zu untertäniger
wunderung kann man ſagen, in Shakeſpeares Gemüt. Ein
ßer Teil der ſtrömenden Lyrik in ſeinen Repliken entſpringt dieſer
ıelle. Man gedenke ſeiner Demut ſeinen Helden, z. B. Heinrich V.
enüber, ſeiner anbetenden Haltung gegenüber dem jungen Freunde
den Sonetten uſw. Man findet dieſen Drang, der Bewunderung
en lyriſch ſchwärmeriſchen Ausdruck zu geben, noch in Antonius
d Kleopatra. Shakeſpeare will für jene zerſtörende Ver-
herin wahrlich keine Propaganda machen, aber mit welchem
hönheitsglanz hat er ſie nicht umgeben! Welche Lobſprüche hat
nicht an ſie verſchwendet! Sie ſteht da wie in einem Strahlen-
nz von Bewunderungsausbrüchen der verſchiedenſten Perſönlich-
en. Zu dem Zeitpunkte, da Shakeſpeare dieſe große Tragödie
nn und niederſchrieb, war noch ſo viel romantiſche Schwärmerei
ihm übrig, daß es ihm — was er auch immer tat, um Kleopatra
ır herabzuſetzen als geſchichtlich gerecht — doch natürlich er-
:n, ſie in Schönheit leben und ſterben zu laſſen. Mag ſie
ıerhin eine Zauberin ſein — ſie bezaubert.

Welch ein Sphärenunterſchied hier! Man kann ihn mit ein
Worte bezeichnen: Shakeſpeare, der ein Frauenverehrer geweſen w
zeigt ſich hier als Geringſchätzer des Weibes. Stimmungen,
ſeit ſeiner früheſten Jugend vergeſſen ſchienen, ſind aufs neue
ihm aufgekommen, haben hundertfach an Stärke gewonnen, u
ſein Inneres ſtrömt von Weiberverachtung über.

Was iſt ihm geſchehen? Und iſt ihm überhaupt etwas
ſchehen? Wohl etwas Neues? An was und an wen hat er gedac
Sind es neue, friſche Erfahrungen, denen er Ausdruck verleiht, o
ſind es die alten Erfahrungen, aus der Sonettenzeit, dieſelben,
er bei der Ausführung von dem Bilde Kleopatras benutzte,
unter dem ewigen Grübeln über das damals Erlebte vor ſein
inneren Auge einen anderen Charakter angenommen haben und
Begriffe ſind, ſauer oder immer bitterer zu werden, in Fäul
überzugehen?

Es gibt zwei Typen von Künſtlergeiſtern. Solche, die viel
bunter Erlebniſſe, unaufhörlich wechſelnder Modelle bedürfen u
jede neu erlebte Begebenheit in dichteriſcher Geſtaltung nacherzeug
Und ſolche, die erſtaunlich wenige äußere Erlebniſſe zu ihrer F
fruchtung nötig haben, denen jedoch ein einziges, mit energiſch
Innigkeit angeeignetes Lebensverhältnis zu einem Reichtum v
wechſelnden Erzeugniſſen und wechſelnden Geſtalten Stoff lie
kann. Botticelli und Dominichino unter den bildenden Künſtle
Sören Kierkegaard unter den Schriftſtellern ſind große Beiſpi
des letzteren Typus.

Zu welcher dieſer beiden Grundformen hat Shakeſpeare gehö
Seine Vielſeitigkeit und ſein Reichtum ſind unzweifelhaft. Al
deutet darauf hin, daß er eine Mannigfaltigkeit von Model
benutzt hat, wenn auch ganze Gruppen ſeiner Frauengeſtalten ſ
wie oben angedeutet, öfters auf einen Grundtypus, alſo wa
ſcheinlich auf ein einzelnes Modell zurückführen laſſen. Man
wenn ein einzelnes, bedeutungsvolles Verhältnis aus dem Le
eines Dichters der Welt bekannt geworden iſt, leicht gene
alles, was in ſeiner Dichtung überhaupt in Beziehung d
ſtehen könnte, auf die dadurch erzeugten Eindrücke zurückzuführ
So wollte in Frankreich die Kritik und die Leſewelt eine Z
lang hartnäckig Erinnerungen an Alfred de Muſſets Erleb
mit George Sand in allen ſeinen Dichtungen wiederfinden,

denen er tiefer Trauer oder Klagen über Verlassenheit Ausdruck gibt. In seiner Biographie des Bruders hat indessen Paul de Musset klar gestellt, daß Die Dezembernacht, die ein reines Supplement zu dem von George Sand handelnden Gedichte Die Mainacht zu sein scheint, über ganz andere Erinnerungen geschrieben und an eine ganz andere Frau gerichtet ist, und ferner daß die Frauengestalt, die in dem Briefe an Lamartine angeredet wird und in der man seinerzeit allgemein die Persönlichkeit der berühmten Dichterin zu erkennen glaubte, mit dieser nichts zu tun habe.

Es besteht also nicht das geringste Hindernis, daß es, wenn auch die zuletzt genannte Shakespearesche Frauenfigur eine bloße Variante des Kleopatratypus zu sein scheint, neue, sengende Eindrücke von weiblicher Unbeständigkeit und Unwürdigkeit sein können, die in Troilus und Cressida Shakespeares Galle haben überlaufen machen. Wir wissen allzuwenig über das Leben des Dichters, um hierüber eine Meinung aussprechen zu können. Daß frische Erfahrungen, neue Erlebnisse als Erklärungsgrund nicht unbedingt nötig sind, ist alles, was wir sagen können. Es liegt eine schwache Möglichkeit vor, daß der erste Entwurf des Schauspiels aus dem Jahre 1603 stammt, also ungefähr aus einer Zeit, die von der erotischen Krise in Shakespeares Leben nicht sehr entfernt ist, und dann ist es wahrscheinlich, daß wenigstens in diesem ersten Entwurfe die schwarze Dame wieder das Modell war. Doch selbst abgesehen hiervon kann es, wie angedeutet, geschehen, daß ein Ereignis in dem inneren Leben eines schöpferischen Geistes für mehrere Genüge leistet, indem eine Erfahrung, die sich im ersten Augenblicke ganz pathetisch, ja rein elegisch oder tragisch ausnahm, während der beim Genie stattfindenden, reißend schnellen, inneren Entwickelung vollständig ihren Charakter ändert: sie hat ihn in Qualen sich winden machen, sie hat sein Herzblut getrunken; sie hat ihn als einen geschlagenen Mann auf seinem Lebenswege zurückgelassen; er hat sie in ernsthaften und würdigen Formen zu schildern gesucht; dann ist sie ihm selbst plötzlich ganz burlesk vorgekommen; plötzlich hat er in seinem Unglück nicht ein grausames Schicksal, sondern die wohlverdiente Strafe für ungeheuere Dummheit gesehen, und mit bitterem Galgenhumor hat er in einem Hohngelächter Trost gefunden, wie es uns mit

seinen Disharmonien aus Troilus und Cressida so schneiden entgegenschallt.

Es läßt sich denken, daß Shakespeare die Geliebte anfang bewundert, über ihre Härte und Kälte geklagt, für ihre Finger g schwärmt, ihre Treulosigkeit verwünscht und sich in dem Kumm über die falsche Stellung, in die sie ihn gebracht, dem Wahnsin nahe gefühlt hat — der Standpunkt der Sonette. Dann hat e wohl erst nach Verlauf von Jahren, als das Fieber ausgera hatte, die Erinnerung an die Verzauberung aber noch ebenso lebendi sein Gemüt beschäftigte, die Geliebte als merkwürdige Erscheinun als Königin und Zigeunerin, anziehend und abstoßend, aufrichti und falsch, kühn und schwach, eine Sirene und ein Rätsel, z schildern vermocht — der Standpunkt in Antonius und Kleo patra. Und vielleicht hat er hierauf, als das Leben ihn plötzlic ernüchtert hatte, als er abgekühlt worden war, wie man in de Eise verhärtender Erfahrungen plötzlich abgekühlt wird, ganz einfac die wahnsinnige, erotische Schwärmerei für einen der Schwärmer so wenig würdigen Gegenstand — diesen Zustand, der stets mi Selbsttäuschung beginnt, um notwendigerweise mit Täuschung z enden — als eine Schande und eine ungeheuere Lächerlichkei empfunden. Und sein Zorn über die vergeudeten Gefühle und di verlorene Zeit und die erlittenen Qualen, über die Erniedrigung die Demütigung, die Selbstverblendung und den Verrat hat ein endgültige Linderung in dem befreienden Ausrufe gefunden: Weld ein Huhn! — diesem Ausrufe, der den Keim zu Troilus un Cressida enthält.

VIII.

Im vierundzwanzigsten Gesang der Iliade (Vers 257) wird Troilus zum ersten und letzten Mal bei Homer genannt und zwar als ein Sohn des Priamus, den dieser vor dem Zeitpunkt, da die Dichtung beginnt, verloren hat.

Der alte König sagt:

Ich unseliger Mann! Die tapfersten Söhn' erzeugt' ich
Weit im Troergebiet, und nun ist keiner mir übrig!
Mestor, den glücklichen Held, und Troilus, froh des Gespannes,
Hektor auch . . . .

Dies ist alles, was das große Gedicht des Altertums von
m Königssohn sagt, dessen Ruf im Mittelalter sogar den
uhm Hektors überstrahlte. Die karge Mitteilung von dem
ühen Tode des Troilos setzte die Phantasie in Bewegung. Die
lischen Dichter erweiterten diese Andeutung und machten Troilos
einem schönen Jüngling, der durch die Lanze des Achilles fiel.
ährend der römischen Kaiserzeit, da es üblich geworden war,
s römische Imperium von den Trojanern herzuleiten, entstanden
dichtete Schilderungen von dem trojanischen Kriege, die angeblich
n Augenzeugen stammen sollten.

Doch eine Darstellung, die für die Auffassung des Mittel-
ters Bedeutung erhielt und den Homer verdrängte, erschien
st zur Zeit Konstantins des Großen. Es war das nach einem
iechischen Original übersetzte Buch eines Dictys Cretensis
e bello Trojano. Der Übersetzer, ein gewisser Quintus
eptimius, erzählt in seiner Einleitung, daß Dictys, ein Waffen-
ährte des Idomeneus, dieses Buch auf Befehl seines Fürsten
it phönizischen Buchstaben geschrieben und es mit sich ins Grab
nommen habe. Unter Nero habe dann ein Erdbeben das Buch
ieder ans Licht gebracht. Der naive Übersetzer glaubt augen-
einlich an die Wahrheit seiner Erzählung.

Nach dem Untergange des weströmischen Reiches, jedoch nicht
äter als 635, erschien dann eine plattere und dreistere Verfälschung.
s Verfasser wird ein gewisser Dares Phrygius genannt, der dem
ktor mit Rat zur Seite gestanden und vor Homer eine Iliade
rfaßt haben soll. Der Titel des Buches ist ebenfalls De bello
rojano, und das Werk soll von dem alten Cornelius Nepos
s Lateinische übertragen worden sein. Dieser habe das griechische
anuskript in Athen gefunden, „wo zu seiner Zeit Homer für halb
rückt galt“, weil er Götter und Menschen miteinander habe
ieg führen lassen. Das Buch ist eine elende Kompilation von
erlei Reminiszenzen. Troilus ist hier der wichtigste Held.

Dares wurde indessen die Hauptquelle für alle mittelalter-
en Erzähler, vor allen Dingen für den oben erwähnten Benoit
St. Maure, Hoftrouvère bei König Heinrich II. von England,
i dessen Dichtung, die dreißigtausend Verse enthält, bis jetzt nur
uchstücke gedruckt sind. Als ein echter Trouvère aus dem An-
g des 12. Jahrhunderts stattet er den antiken Stoff mit pracht-

vollen Beſchreibungen von Städten, Paläſten und Rüſtungen aus. Nach beſten Kräften vertieft er ſich in das Seelenleben der Helden, und namentlich verſieht er den Stoff mit einem Liebesmotiv, das nach dem Geſchmacke der damaligen Zeit durchaus nicht fehlen durfte. Briſeis, die berühmte Geliebte des Achilles, macht er zur Tochter von Kalchas und, nach dem von Dares gegebenen Beiſpiel, den Kalchas zum Trojaner; dann läßt er Troilus die Briſeis lieben, die in Troja verblieben iſt, als ihr Vater zu den Griechen überging. Da Kalchas ſeine Tochter bei ſich zu haben wünſcht, wird ſie (wie noch bei Shakeſpeare) gegen den gefangenen Antenor ausgetauſcht; ſchon hier holt Diomedes als Bote der Griechen ſie ab, und ſie wird ein Opfer ſeiner Verführungskünſte. Eine Menge der in Shakeſpeares Drama beibehaltenen Züge ſind ſchon von Benoit erfunden: daß Diomedes ein erfahrener Frauenkenner iſt, daß Briſeis ihm zum Schmuck für ſeine Lanze ein Stück Zeug ſchenkt, daß er Troilus vom Pferde ſtößt und ſeiner Dame deſſen Pferd ſendet, daß Troilus empört iſt über ihren Treubruch uſw.

Von jetzt an kann man verſpüren, wie während der ferneren Entwickelung des Stoffes der eine Bearbeiter nach dem andern Züge hinzudichtet, die Shakeſpeare weiter ausgeführt hat. Guido de Colonna (oder delle Columne), der Richter in Meſſina, der im Jahre 1287 unter Verſchweigung ſeiner Quelle die Dichtung von Benoit de St. Maure auf barbariſches Latein wiedererzählte, macht Achilles zu einem rohen und blutdürſtigen Barbaren.

Boccaccio, der ſprechende Namen liebt, und deſſen Titel Filoſtrato „den von Liebe zu Boden Geſchlagenen“ bedeuten ſoll, macht Briſeida zu Cryſeida (ſo in den alten Ausgaben), damit der Name Die Goldene bedeuten kann, und er dichtet Pandarus (den Allesgebenden) hinzu, der bei ihm der junge Waffengefährte des Troilus und ſein Helfer in dem Liebesverhältniſſe, der Verwandte Cryſeidas, ein durch und durch ſympathiſcher Charakter iſt.*)

*) So ſagt Troilus zu ihm:

Non m' hai piccola cosa tu donata
Ne me a piccola cosa donata hai,
La vita mia ti fia sempre obbligata
Tu l' hai da morte in via suscitata

Chaucer ist es, der den Charakter des Pandarus der bedeutenden Veränderung unterwirft, die den Mann zu einer Übergangsfigur, zu dem Pandarus macht, den wir bei Shakespeare finden. Aus dem jungen Freunde des Troilus ist er ein älterer Verwandter von Creseyde geworden, der zunächst aus Frivolität das Paar zusammenführt. Er ist der Verführer, der die keusche Jungfrau verlockt und Lüge, Betrug und Meineid anwendet, um sie irre zu leiten. Es war indessen nicht Chaucers Absicht, den alten Herrn gehässig zu machen, wie Shakespeare es tut. Seine Rolle ist nicht mit dem cynischen, humorlosen Verweilen bei ekelhafter Gemeinheit behandelt, womit Shakespeare sie ausführt. Im Gegenteil, Chaucer wollte den peinlichen Eindruck abwehren, indem er den schamlosen, alten Burschen zu der lustigen Person seiner Dichtung macht. Er erreichte seine Absicht nicht; seine Leser sahen in Pandarus nur den Kuppler, in dessen Verfahren nur das Kupplerhandwerk, und der Name wurde von nun an zu einem Worte in der englischen Sprache. — Shakespeare zog dann die Gestalt ganz in das unzweideutig Widerliche hinab.*)

Zu den verschiedenen Einzelheiten in seinem Drama hat er noch andere, lateinische, englische und französische Quellen gehabt. Aus den Metamorphosen von Ovid, die er schon aus seiner Schulzeit kannte, übernahm er z. B. die Idee, den Ajax beinahe zu einem Idioten von dünkelhafter Dummheit zu machen. Im dreizehnten Buche der Verwandlungen überhäuft nämlich Ulysses während des Streites um die Waffen des Achilles seinen Nebenbuhler Ajax mit beleidigenden Anzüglichkeiten, die darauf hinauslaufen, ihn als geistesschwach darzustellen.**) In demselben Buche

---

*) Man vergleiche: Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft III, 252 und VI, 169. — Francesco de Sanctis: Historia della letteratura italiana I, 308ff.

**) Huic modo ne prosit, quod, uti est, hebes esse videtur.
Artis opus tantae rudis et sine pectore miles
Indueret?
Ajacis stolidi Danais sollertia prosit
Tu vires sine mente geris, mihi cura futuri.
Tu pugnare potes, pugnandi tempora mecum
Eligit Atrides. Tu tantum corpore prodes.
Met. XIII, 135, 290, 327, 360.

(Vers 233) fand Shakeſpeare den Namen Therſites und eine A deutung von ſeiner Rolle als „Schmäher der Fürſten“.

Es iſt zweifelhaft, ob Shakeſpeare das Trojabuch von Lydg gekannt hat. Die meiſten Einzelheiten über die Belagerung Troj hat er einer alten, aus dem Franzöſiſchen überſetzten Schrift d über entnommen, die 1503 von Wynkyn de Worde herausgegel worden war. Es iſt da z. B. an der Stelle, wo die Helden pa dieren, von König Neoptolemus die Rede, als ob er nicht der So des Achilles wäre. Dort fand Shakeſpeare die verdrehten Nam von den ſechs Toren Trojas, die dort Dardane, Timbria, Heli Chetas, Troyen und Antenorides heißen, ferner Hektors Pfe Galathea, den Bogenſchützen, der die Griechen herbeiruft, d Baſtard Margarelon, die Warnung Kaſſandras an Hektor, d Zug, daß Creſſida einen ihrer Handſchuhe verſchenkt und Empfindung des Troilus, daß ein Mann im Kriege nicht bar herzig zu ſein brauche, ſondern den Sieg erringen müſſe, wie nur könne.*)

Es iſt zweifelhaft, ob Shakeſpeare den älteren, dramatiſch Darſtellungen des Stoffes, von denen uns nur die Namen übe kommen ſind, etwas zu verdanken hat. Schon im Jahre 15 wurde eine Komedy über the storry of Troylus and Pand vor Heinrich VIII. aufgeführt. Am Neujahrstage 1572 wurde a dem Schloſſe zu Windſor ein Schauſpiel über Ajax und Ulyſſ und 1584 ein anderes über Agamemnon und Ulyſſes geſpielt.** Aus Henslowes Tagebuch für April und Mai 1599 erſehen wi ferner, daß die Dichter Dekker und Henry Chettle [in ſeiner drollige Rechtſchreibung Dickers and harey Cheattel] auf ſeine Aufforderun für die Truppe des Lord Admiral ein Stück Troilus un Creſſida [Troyeles and creasseday] ſchreiben, deſſen Titel er im Mai, da er ihnen Geld darauf leiht, in Die Tragödie über Agamemnon verändert. Endlich wird am 7. Februar 160 ein Stück Troilus and Cresseda, wie es von den Dienern

*) Man vergleiche: Halliwell-Philips: Memoranda on Troilus and Cressida, 1880 (nur in 20 Exemplaren).

**) Ajax and Ulisses shoven on New yeares daie at nighte by the Children of Wynsor. — The history of Agamemnon and Ulisses presented and enacted before her Majestie by the Earle of Oxenford his boyes on St. Johns daie at night at Greenewiche, 1584.

des Lord Kammerherrn [also von Shakespeares Truppe] gespielt wird, in das Buchhändlerregister eingeführt.*) Da in Shakespeares Drama, wie es uns vorliegt, an verschiedenen Stellen Reime im Dialoge vorkommen, und da Einzelheiten in gewissen Partien bezüglich der Versifikation auf einen etwas früheren Zeitpunkt als 1607—1608 hinzudeuten scheinen, so ist eine Möglichkeit vorhanden, daß das so bezeichnete Stück der erste Entwurf Shakespeares gewesen sein kann. Indessen ist eine von Fleay weitläufig dargelegte Theorie, derzufolge drei verschiedene Partien des Stückes in drei verschiedenen Zeiträumen mit einem Zwischenraume von womöglich zwölf bis vierzehn Jahren zwischen den übrigens ganz unzertrennbaren Teilen entstanden sein sollte, als eine Erfindung abzuweisen, die ohne die geringste Ahnung von dem Werden eines Dichterwerkes aufgestellt ist. Und endlich kann, wie es geschehen ist, der Umstand durchaus nicht unberücksichtigt gelassen werden, daß das Stück infolge einer ausdrücklichen Erklärung in der Vorrede zur ältesten Ausgabe von 1609 noch nie gespielt worden war. Zwar war diese Ausgabe, wie beinahe alle derartigen Ausgaben, auf räuberische Weise zustande gebracht; aber der Verfasser der Vorrede konnte schwerlich auf einem Felde lügen, wo ein jeder seine Behauptungen zu kontrollieren vermochte, und er hatte, wohlgemerkt, keinerlei Interesse daran, dies zu tun.

IX.

Wir sind also, wie es scheinen möchte, zu Ende mit den Untersuchungen der literarischen Quellen dieses so wenig verstandenen, mächtigen, sphinxartigen Werkes, bei dem wir verweilen. Es ist jedoch noch eine Grundfrage zu beantworten, die viele Gehirne und Federn beschäftigt hat: Hat Shakespeare Homer lächerlich machen wollen? Hat er Homer überhaupt gekannt?

Der Däne wird durch Troilus und Cressida leicht an den Scherz erinnert, den Holbergs Ulysses von Ithacia mit dem homerischen Stoffe treibt, wie ihm denn auch Ulysses das

*) Entred for his (Master Robertes') copie in full court holden this day to print when he bath gotten sufficient aucthority for yt the booke of Troilus and Cresseda, as yt is acted by my Lord Chamberlen's men.

Shakespearesche Werk ins Gedächtnis zurückruft.*) Das Sti scheint, was den englischen Dichter betrifft, eine Art von Seitensti zu dem zu sein, was Ulysses für Holberg ist, eine Verspottung d Ungereimtheiten, die gotische und angelsächsische Vernunft (das heiß Beschränktheit) bei Homer fanden. Es ist und bleibt auffallen daß Shakespeare ein Schauspiel geschrieben hat, welches, wenn au mit mancherlei Vorbehalt, als Travestie mit Ulysses von Ithaci zusammen genannt werden kann. Holbergs Standpunkt ist einfac Es ist der Geschmack des Zeitalters der Aufklärung, die trocken Verständigkeit des Rationalismus, die gegenüber der edlen Naivetä der antiken Zivilisation stutzt und lacht. Aber was hat Shake speare mit dem Rationalismus zu tun? Sein Zeitalter ist ja eber die Periode der Wiedergeburt für die antike Zivilisation, der Zeit- abschnitt, der diese Zivilisation verehrt. Wie kann er sie denn verhöhnen?

Zunächst muß hier ganz im allgemeinen bemerkt werden, daß die Bewegung der Gemüter nach dem griechischen Altertum hin, die Elisabeth dahin gebracht hatte, einen Kommentar zu Plato zu schreiben und Reden von Isokrates, Bücher von Xenophon und Plutarch zu übersetzen, Shakespeare mit seiner mangelhaften Kenntnis des Griechentums notwendigerweise unberührt lassen mußte. Hierzu kam, daß er als Schauspieldichter gegenüber den vielen anderen Dichtern, die wie z. B. Ben Jonson ihren Stolz in Gelehrsamkeit setzten, die volkstümliche Richtung vertrat.

Sodann betrachteten sich, wie zuerst die Römer, hernach Italiener und Franzosen, die Engländer seines Zeitalters als Nachkommen der alten Trojaner, die schon Vergil als echter Römer auf Kosten der Griechen verherrlicht hatte. Die Briten zu Shake- speares Zeit waren stolz auf ihre trojanischen Vorfahren. Es finden sich auch in anderen seiner Dichtungen Spuren, daß er als eng- lischer Patriot in dem alten Kampfe um Ilion die Partei der Trojaner ergriffen hat und also zu einer Mißstimmung gegen die griechischen Heroen geneigt war. Doch alles dies trifft meiner Überzeugung nach nicht den Hauptpunkt. Es ist oben (2. Teil, S. 48) als erwiesen betrachtet worden, daß der Nebenbuhlerdichter, dessen Verhältnis zum Freunde Shakespeares dessen Eifersucht erregte,

*) Siehe oben Gesammelte Schriften II, 153.

Verstimmung, Unwillen und Schwermut bei ihm hervorrief und ihm das Gefühl gab, verschmäht und verdrängt zu sein, kein anderer war als Chapman. Es ist mir nicht unbekannt, was man zu gunsten der Annahme, der betreffende Dichter sei nicht Chapman, sondern Daniel oder sogar Tasso, vorgebracht hat, auch nicht, was Miß Charlotte Stopes und G. A. Leigh aus dieser Veranlassung gegen Minto und Tyler angeführt haben.*) Man hat aber die starken Zeugnisse, die dafür sprechen, daß Chapman und kein anderer der Dichter ist, auf den Shakespeare in den Sonetten 78—86 abzielt, nicht erschüttern können.

Nun hatte Chapman indessen gerade im Jahre 1598 die sieben ersten Bücher seiner Iliade herausgegeben, nämlich die Übersetzung des ersten, zweiten, siebenten, achten, neunten, zehnten und elften Gesanges, die später (1611, also erst zwei Jahre nach dem Erscheinen von Troilus und Cressida) zur ganzen Iliade vervollständigt wurde, worauf die ganze Odyssee folgte.

Den beim Publikum ganz unbekannten Homer in guten, englischen Versen wiederzugeben, war eine Idee und eine Tat, welche die Anerkennung verdiente, die Chapman dafür zu teil wurde; seine Übersetzung gilt, trotz ihrer Mängel, noch heutzutage für die beste in England. Keats hat sie in einem Sonett gerühmt.

In wie großem Ansehen Chapman als Dramatiker bei seinen Berufsgenossen stand, kann man aus John Websters Widmung der Tragödie über Vittoria Accorombona The White Devil aus dem Jahre 1612 ersehen, wo es am Schlusse heißt: „Herabsetzung pflegt mit Unwissenheit in einem Gespann zu gehen. Ich meinerseits habe mich stets über die würdigen Arbeiten anderer Männer gefreut und meine gute Meinung darüber gepflegt, besonders über den volltönenden und hohen Stil Meister Chapmans; über die durchgearbeiteten und verständigen Werke Meister Johnsons [Jonsons]; über die nicht minder würdigen Erzeugnisse der beiden vortrefflichen Meister Beamont [Beaumont] und Fletcher; und endlich (ohne sie jedoch hintansetzen zu wollen, indem ich sie zuletzt nenne) über die ebenso glückliche wie fruchtbare Wirksamkeit der Meister Shakespeare, Dekker und Heywood."

---

*) Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft XXV, S. 196. Westminster Review, February 1897.

Chapman wird also zuerst genannt, Shakespeare dagegen zuletzt u
Unbedeutendheiten wie Dekker und Heywood in einen Topf geworf

Nichtsdestoweniger (oder vielleicht gerade deshalb) kann kai
Zweifel darüber herrschen, daß Chapman für Shakespeare ei
ganz unausstehliche Persönlichkeit gewesen ist. Niemand war a
maßend wie er und niemand in seinem Stil pedantisch wie
Seine Gelehrsamkeit machte ihn unbeschreiblich eingebildet, und
war kein Fünkchen weniger eingebildet auf die göttliche Begeisterun
womit er seiner Überzeugung nach als Dichter begnadigt wo
Selbst sein eifrigster Bewunderer in der neueren Zeit räumt ei
daß er als Poet sowohl grotesk als auch langweilig ist. Shal
speare hat sicherlich beim Lesen des elenden Abschlusses, den Cha
man der vorzüglichen Dichtung Hero und Leander des so fr
dahin gerafften und von Shakespeare so bewunderten Marlo
gab, Leiden ausgestanden. Man versuche nur, sich durch die
Prosa geschriebenen Vorworte zu seiner Homerübersetzung hindu
zu arbeiten, die nur wenige Seiten einnehmen. Es ist dies fa
unmöglich. Man lese bloß die Widmung der 1598 erschienen
Gesänge: „Dem verehrtesten jetzt lebenden Beispiel von Achilleisch
Tugenden, die von dem göttlichen Homer verewigt sind, dem Graf
von Essex, Earl Marshal usw." Diese Seiten mit ihrer ve
wirrenden Geschwätzigkeit und ihren unmöglichen Bilderklump
sind unübersetzbar. Und man kann lange suchen, ehe man ein
so greulichen Haufen mittelalterlicher Philologie findet, wie sie i
beiden Über Homer geschriebenen Seiten enthalten.

Swinburne, der ihn liebt, schreibt über den Stil seiner Di
tungen: „Der Sage nach lernte Demosthenes mit Steinen i
Munde sprechen; es ist aber anzunehmen, daß er diese auch
entbehren lernte, ehe er als Redner öffentlich auftrat. Un
philosophischer Poet dagegen achtet sorgfältig darauf, daß er s
mit den breitesten, unbehauensten und kantigsten aller der vi
kantigen Feuersteine, die aus den Minengängen der Sprache herau
gehauen werden können, ehe er sich an seine Zuhörer wendet, d
Mund füllt, bis die Kinnladen beinahe bersten, und sobald irge
eine umfangreiche Sentenz oder ungeschickte Periode seinen Mu
von der ersten Sammlung Barbarismen leer gemacht, hat er nich
Eiligeres zu tun, als ihn aufs neue zu füllen." Das Gleichnis i
treffend wahr.

Dieſer unverſtändliche Stil war es, der den Leſerkreis Chapmans ſo wenig zahlreich bleiben ließ und ſeine öfters wiederkehrenden Klagen über Geringſchätzung und Vernachläſſigung veranlaßte. Über dieſen Stil ſcherzend zitiert Swinburne:

> We understand a fury in his words,
> But not his words.

Selbſt in ſeiner tüchtigen Homerüberſetzung vermochte er ſeinen Hang zu Dunkelheit und Nebel, zu gezwungenen und aufgeblähten Ausdrücken nicht abzulegen. Nun weiß indeſſen jedermann, daß das Dargeſtellte vom Darſteller eine gewiſſe Farbe annimmt, ſelbſt wenn das, was er erzeugt, nur eine Wiedergabe iſt. Kein Mann in England war weniger helleniſch als Chapman. Man hat treffend über ihn bemerkt, ſein Temperament ſei mehr isländiſch als griechiſch geweſen, er handhabe die heiligen Gefäße der Hellenen mit den derben Griffen eines Barbaren, und er leiſte, wenn er Homer wiedergeben wolle, nur das Trampeln eines Rieſen ſtatt der Schritte eines Gottes (A. C. Swinburne: Essay on Chapman, passim).

Aller menſchlichen Wahrſcheinlichkeit nach hat der Schmerz, den Shakeſpeare darüber empfand, daß Chapman ihm von ſeinem Gönner vorgezogen wurde, im Verein mit der Mißſtimmung, die der Hochmut, die Unnatur, die Plumpheit, die Ziererei und Pedanterie des älteren Poeten bei ihm erzeugten, das Seinige dazu beigetragen, ihn zu übermütiger Oppoſition gegen die obligate Bewunderung der homeriſchen Welt und ihrer Helden aufzureizen.

Und ſo ließ er denn ſeiner böſen und bitteren Laune freien Lauf.

Er berührt die ſchönſten oder wichtigſten Elemente der Iliade, den Zorn des Achilles, die Freundſchaft zwiſchen Achilles und Patroklos, die Frage, ob Helena den Griechen ausgeliefert werden ſolle, den Verſuch, Achilles zu erneuter Teilnahme am Kampfe zu bewegen, den Abſchied zwiſchen Hektor und Andromache, den Tod Hektors; aber nur um dies alles lächerlich zu machen und es zu beſudeln.

Ein wunderlicher Zufall, daß Shakeſpeare eben jetzt in dem verſtimmteſten Zeitraum ſeines Lebens Hand an dieſen Stoff legen ſollte. Nirgends erhält man wohl einen tieferen Eindruck der

Roheit und Vergröberung der modernen Welt im Vergleich mit dem Hellenismus, nirgends einen volleren Eindruck von der Barbarei der germanisch-gotischen Stämme im Vergleich mit dem griechischen, als wenn man den größten nordischen Dichter der Renaissance sich an dieser Altertumspoesie vergreifen sieht.

Man erinnere sich z. B. der Freundschaft, wie sie bei Homer geschildert wird, des brüderlichen Verhältnisses zwischen Achilles und Patroklos, bei dem jedoch die höhere Stellung des Helden keinen Augenblick beiseite gesetzt oder vergessen wird, und man sehe, welche Abscheulichkeit Shakespeare unter dem Eindrucke der damaligen Zeitverhältnisse seinen Thersites daraus machen läßt.*) Er läßt den Thersites dieses Verhältnis bespeien, und indem er niemand dagegen protestieren läßt, will er, vor Menschenverachtung schwellend, wie er es nun ist, unzweifelhaft andeuten, daß Thersites recht habe.

Oder man beachte das Verhältnis Helenas. Wie zart, wie griechisch ist es nicht bei Homer behandelt! Kein Schimmer von der dem Menelaos in späteren Zeiten angehefteten Lächerlichkeit — er ist gleich edel, wenn seine Gattin ihm auch entführt worden ist, gleich würdig, gleich „gotterzogen", derselbe „gewaltige Herr". Keinerlei Hohn über Helena; nur Bewunderung für ihre unbeschreibliche Schönheit, nach der selbst die Greise auf den Mauern

*) Patroklus

Kein Wort mehr, Thersites; still!

Thersites

Ich werde still sein, wenn Achills Hündin es mich heißt, wirklich? (II, 1.)

Thersites

Ich bitt' dich, schweig, Knabe; ich profitiere nichts durch dein Geplapper; man hält dich für Achills Mannsburschen.

Patroklus

Mannsbursche? Du Schurke! Was ist das?

Thersites

Ei nun, seine männliche Hure. Nun die zersetzende Seuche des Südens, Bauchgrimmen, Bruch, Husten, ganze Ladungen von Nierengriese, Rückenlähmungen, kalte Schlagflüsse, Augenwören, Leberfäule, Lungenbräune, Eitergeschwüre, Lendenlähmung, Kalköfen in der Hand, unheilbarer Knochenfraß und das runzlichte Freileben des Aussatzes treffe immer und immer wieder solche naturwidrigen Ungeheuer! (V, 1.)

Köpfe drehen: Mitgefühl mit ihrem Schickſal, Teilnahme an
:r Trauer. Und nun hier, wo Menelaus als unglücklicher
:mann fortwährend als Zielſcheibe dient, dieſe unendlich wieder-
ten, guten und weniger guten Witze über ſein Los; dieſes
rbarengelächter über Helena als unkeuſch.

Die meiſten dieſer Witze legt Shakeſpeare dem Therſites in
ı Mund. Seinen Namen fand er bei Ovid; doch ſeine ganze
arakteriſtik und eine Probe ſeines Auftretens fand er bei Homer
einem der von Chapman überſetzten Geſänge (II, 211—277).
ı heißt hier unter anderm:

Alles ſaß nun ruhig, umher auf den Sitzen ſich haltend!
Nur Therſites erhob ſein zügelloſes Geſchrei noch:
Deſſen Herz mit vielen und törichten Worten erfüllt war,
Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürſten zu hadern,
Wo ihm nur etwas erſchien, das lächerlich vor den Argeiern
Wäre. Der häßlichſte Mann vor Ilios war er gekommen:
Schielend war er, und lahm am anderen Fuß; und die Schultern
Höckerig, gegen die Bruſt ihm geengt; und oben erhub ſich
Spitz ſein Haupt, auf dem Scheitel mit dünner Wolle beſäet.
Widerlich war er vor allen des Peleus Sohn und Odyſſeus;
Denn ſie läſtert er ſtets. Doch jetzt Agamemnon dem Herrſcher
Kreiſcht er hell entgegen mit Schmähungen. Rings die Achaier
Zürnten ihm heftig empört . . . .

Der Beweggrund, den man hauptſächlich dafür angeführt hat,
ß Shakeſpeare dieſe Stelle bei Homer gar nicht gekannt oder ſie
r Ausformung der Geſtalt des Therſites nicht verwendet habe,
belanglos. Man hat es unfaßbar genannt, daß er dann die
rühmte Stelle nicht benutzt habe, wo Odyſſeus den Therſites
ügelt — er, der alles Verwendbare ſo gut zu benutzen verſtand;
bringt Odyſſeus nicht einmal mit Therſites in Verbindung.
ı Wirklichkeit hat er die Szene, obendrein ſehr witzig, benutzt.
: läßt nur Ajax den Prügler ſein (II, 1) und legt Therſites
: herrlichen Worte in den Mund (II, 3): „Er ſchlägt mich,
ıb ich ſchimpfe ihn. O, würdige Genugtuung! Ich wollt', es
ire umgekehrt: ich könnt ihn ſchlagen, und er ſchimpfte mich."

Augenſcheinlich iſt das Bild des witzigen, boshaften Läſterers
ndend in Shakeſpeares Seele eingeſchlagen, und er hat — viel-
cht nach dem Vorgang der oben erwähnten, früheren Schau-
iele — ihn in einen Clown verwandelt und hat ihn, wie ſo oft

in seinen anderen Schauspielen den Narren, als einen die Ha lung begleitenden Chor Dienste leisten lassen. Ganz ebenso ho er sich ja vor kurzem in Lear des Narren bedient. Doch we ein Abstand zwischen der bei aller ihrer Bitterkeit so wehmüti und gefühlvollen Satire, womit König Lears treuer Gefährte der Not sich Luft macht, und dem zersetzenden, beißenden Hol dem Strom von rasenden Schimpfworten, womit Thersites a und alles überhäuft!

Shakespeare benutzt ihn natürlicherweise auch Menelaus u Helena gegenüber, und man kann da seine Schmähreden durcha nicht so auffassen, als hätten sie mit Shakespeares Beurteilu der Sachlage nichts zu tun, da Thersites unzweifelhaft als ei Art von Satyrchor benutzt ist, und da Shakespeare die leide schaftslosen Personen des Stückes sich in Übereinstimmung mit ih ausdrücken läßt.

Man beachte z. B. folgende Repliken des Thersites (III, 2):

Hernach die Rache auf das ganze Lager! Oder, noch besser, den Neapo tanischen Knochenfraß! Denn das, mein' ich, ist der gehörige Fluch für d die um einen geschlitzten Unterrock Krieg führen . . . .

Da ist solche Flickerei, solche Gaukelei und solche Schurkerei! Der ga Inhalt der Geschichte ist — ein Hahnrei und eine Hure. Ein schöner Str um eifersüchtige Parteiungen aufzuwiegeln und sich darüber zu Tode zu blut Die trockne Krätze falle auf das Mensch! Und Krieg und Liederlichkeit v derbe alle!

Oder man lese diese Charakteristik des Menelaus (V, 1):

Und diese stattliche Umgestaltung Jupiters, sein Bruder, der Bulle, d uranfängliche Vorbild und krummgehörnte Gedächtnisbild der Hahnreie; e knickriger, horniger Schuhzieher an einer Kette, der an seines Bruders B baumelt, zu welcher Gestalt als seiner eigenen vermöchten mit Bosheit gespick Witz und mit Witz gestopfte Bosheit ihn noch umzuwandeln? Zu einem Es das wäre nichts: er ist Ochs und Esel zugleich. Mich würd's nicht schere wär' ich ein Hund, ein Maultier, eine Katze, ein Iltis, eine Kröte, ei Eidechse, eine Eule, ein Geier oder ein Hering ohne Rogner. Aber wäre Menelaus! Ich würde mich gegen das Schicksal verschwören. Fragt mich nic was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre; denn mich würd's nic scheren, die Laus eines Aussätzigen zu sein, wenn ich nur nicht Menelaus wär

Man kann, wie gesagt, diese Verachtung keineswegs als be bloßen Ausdruck für den Haß eines Händelsuchers und eine lästernden Sklaven gegen die Hochgestellten abfertigen, besonder

weil der ganz unparteiische Diomedes sich Paris gegenüber genau in demselben Geiste ausspricht (IV, 1):

Paris

Sagt, edler Diomed, traun sagt mir frei,
Recht aus der Seele treuer Kameradschaft:
Wen glaubt der schönen Helena Ihr werter,
Mich oder Menelaus?

Diomedes

Beide gleich:
Er, der sie sucht, ist wert wohl, sie zu haben,
Befleckt, wie sie es ist, scheut er sie nicht,
Nein sucht mit Höllenpein und Weltenplage;
Du, sie zu halten, bist ihr wert, der sie,
Der Schande Beigeschmack nicht kostend, schätzt
Mit teuerem Verlust an Gut und Freunden.
Er tränk' als winselnder Hahnrei gern noch auf
Des schalen flauen Stückes trübe Hefe;
Du willst als Lüstling aus dem Hurenschoß
Dir gern die Erben zeugen. — Beider Wert
Wiegt der wie der, mehr oder wen'ger nur
Der eine schwerer noch um eine Hur'.

Paris

Ihr seid zu herb gen eure Landsmännin.

Diomedes

Herb ist sie ihrem Lande. Hört mich, Paris.
Kein falscher Tropfe in den feilen Adern,
Dem nicht ein Griechenleben starb; kein Gran
In des befleckten faulen Fleisches Last,
Dem nicht ein Troer sank; seit sie konnt' atmen,
Sprach sie der guten Worte nicht so viel,
Als griechisch Volk und troisch um sie fiel.

Bei Homer stehen diese Gestalten als Kinder der Phantasie des edelsten Mittelmeervolkes da, dieser lichten, frohen, weder von religiösen Schreckbildern noch vom Alkohol beeinflußten Phantasie, Gestalten, die in dem warmen Klima unter dem tiefblauen Himmel geformt wurden. Hier erscheinen sie travestiert durch die Verstimmtheit und Erbitterung eines großen Dichters aus einem nordischen Mischvolk, einem Stamme, der nicht durch Geisteskultur, sondern durch Christentum ziviliſiert worden ist, und der trotz aller

Verſuche der Renaiſſance, das Heidentum wiederzugebären, ein fü allemal dazu erzogen und daran gewöhnt iſt, die Sinne als Ver ſucher zu betrachten, die in den Pfuhl hinabführen, und dem de Genuß die verbotene Frucht, die geſchlechtliche Anziehung das Un würdige bedeutet.

Wie bezeichnend iſt es, daß Shakeſpeare ſich die griechiſch Erotik nicht anders als mit der Geißel der Geſchlechtskrankheiten gepeitſcht vorſtellen konnte! Durch das ganze Drama zieht ſich ein Peſthauch von Andeutungen und Ausbrüchen und Verwünſchungen, die alle von einer Seuche handeln, welche ſich einige tauſend Jahre nach der homeriſchen Zeit zum erſten Male zeigte. Wie die reine, homeriſche Freundſchaft beſtialiſiert iſt, ſo iſt die griechiſche Liebe herabgewürdigt um der modernen zu Leibe zu kommen. Dem Therſites ſind die griechiſchen (wie verſchiedene trojaniſche) Fürſten alle zuſammen platte Mädchenjäger: „Agamemnon iſt ein ehrlicher Kerl und einer, der Schnepfen liebt; aber Hirn hat er nicht ſo viel wie Ohrenſchmalz“ (V, 1). — „Diomedes iſt ein falſchherziger Schuft, ein ganz rechtloſer Spitzbube.... Er hält eine trojaniſche Dirne und verkehrt im Zelte des Überläufers Kalchas.... Nichts als Unzucht! Lauter geile Buben!“ (V, 1). — Achilles, dieſer „Götze von Götzendienern“, dieſe „volle Narrenſchüſſel“ hat eine Tochter der Königin Hekuba zum Liebchen und hat ihr das verräteriſche Verſprechen gegeben, ſeine Landsleute im Stiche zu laſſen (ebendaſelbſt). — „Patroklus wird mir alles ſchenken, wenn ich ihm auf die Spur dieſer Hure verhelfe. Der Papagei tut nicht mehr für eine Mandel als er für ein willfähriges Menſch. Unzucht, Unzucht!“ (V, 2.) — Von Menelaus und Paris „dem Hahnrei und dem Hahnreimacher“ iſt oben genügend geſprochen worden. Menelaus wird „Nachtſtuhl“ tituliert: Helena unterliegt der tiefſten Verdammung. Und Creſſida endlich mit ihren beiden Anbetern Troilus und Diomedes!: „Wie der Teufel Wolluſt mit ſeinem feiſten Steiß und ſeinem Kartoffelfinger die beiden zuſammen kitzelt. Schmore, Unzucht, ſchmore!“ (V, 2.)

Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß der chriſtliche Begriff von Untreue in der Liebe an Stelle der naiven und unſchuldigen Ideen des alten Hellas untergeſchoben iſt. Wie innig iſt die Liebe des Achilles zu Briſeis bei Homer! Wie ehrlich und warm und entrüſtet iſt er nicht, wenn er den Boten des Agamemnon fragt, ob denn von den

denden Menſchengeſchlechtern allein die Atriden ihre Frauen lieben, nd dann ſelbſt antwortet, daß jeder Mann, der edel und weiſe i, ſein Weib liebe und pflege, ſowie er Briſeis von Herzen geliebt abe und ſie beſchirmt haben wollte, wiewohl er ſie im Kriege er= eutet habe. Nichtsdeſtoweniger erzählt Homer gleich nachher, daß chilles, ſobald er ſeine Rede beendigt und die Gäſte entlaſſen hat, ich zu zweit auf ſein Lager ſtreckt:

Aber Achilles ſchlief im innern Gemach des Gezeltes;
Und ihm ruhte zur Seit' ein roſenwangiges Mägdlein,
Das er in Lemnos gewann, des Phorbas Kind, Diomede.

Es fällt dem griechiſchen Dichter gar nicht ein, daß es eine Schmälerung der Zärtlichkeit für die entführte Briſeis bedeuten önne, wenn Achilles in ihrer Abweſenheit einen weiblichen Zelt= ameraden hat. Bei Shakeſpeare iſt der Maßſtab durch und durch nittelalterlich rigoriſtiſch.

Es gibt zwei Punkte, bei denen ein Vergleich zwiſchen Homer nd Shakeſpeare unvermeidlich iſt.

Der erſte iſt der Abſchied zwiſchen Hektor und Andromache. Nichts ſteht höher in griechiſcher Poeſie (das heißt in irgend elcher Poeſie) als dieſe tragiſche Idylle, tief menſchlich und ührend ſchön, wie ſie iſt. Die höchſte Weiblichkeit, von qualvoller rauer bedrückt, ſpricht hier ohne Sentimentalität ihre Klagen und hne Schwäche eine grenzenloſe, ganz in ihren Gegenſtand auf= ehende Liebe aus:

Hektor, ſiehe, du biſt mir Vater jetzo und Mutter,
Biſt mir Bruder zugleich, und biſt mein blühender Gatte!

Dieſer Weiblichkeit gegenüber ſteht die kräftigſte Mannhaftigkeit, hne einen Flecken von Roheit, durch die mildeſte Zärtlichkeit be= egt, aber durch einen unbeugſamen Entſchluß geſtählt. Und nun as Kind, das von der flatternden Mähne des Helmbuſches er= chreckt wird, bis Hektor den Helm abnimmt und ſeinem Jungen ie Tränen aus den Augen küßt.

Da die Stelle im ſechſten Geſang der Iliade vorkommt, en Chapman noch nicht überſetzt hatte, ſo kann Shakeſpeare ieſe Szene nicht gekannt haben. Doch was ſetzt er an ihre Stelle:

Andromache

Leg' ab, leg' ab die Waffen, kämpf' nicht heute.

Hektor

Ihr zwingt mich, euch zu kränken; fort, hinein!
Bei allen den Unsterblichen, ich gehe.

Andromache

Mein Traum, fürwahr, verkündet Unheil heute.

Hektor

Ich sage, schweig! usw.

Das ist die Barschheit eines mittelalterlichen Herzogs. Schmetterlingsstaub ist von der griechischen Psyche fortg Falls Harald Haarderaade als Hauptmann der Wäringer über griechischen Geist und griechische Kunst nachgedacht hat, er mit seiner Truppe durch die Straßen von Konstantinop und falls er irgend eine Ahnung von den Sagen des grie Altertums hatte, so hat er sie nicht viel anders aufgefaßt. wahrscheinlich die alten Griechen geringgeschätzt, weil er di griechen weichlich und verzagt fand. Shakespeare hat bei Schilderung der antiken Griechen und Trojaner zwar kein bes Volk und keinen besonderen Stand vor Augen, aber er l sogar die schönsten Szenen ihrer Feinheit, weil er sich nun haupt nur gedrungen fühlt, die gröberen und niedrigeren El der Menschennatur hervorzuziehen.

Der zweite Punkt ist die Botschaft an Achilles. Diese kanntlich im neunten Gesang der Iliade erzählt, der schon von Chapman übersetzt und herausgegeben war und den speare daher sicherlich gekannt hat.*) Ich betrachte diesen als einen der wenigen, vollendeten Kunstwerke, die auf dem runde hervorgebracht worden sind. Die ursprüngliche Hau und das später Hinzugedichtete sind gleich vollkommen. Sell griechische Epos hat nichts Vollendeteres. Es ist hier eine Ch zeichnung, ein Zusammenspiel von Charaktergegensätzen vom ischen über das Stolze, das Verständige, das Schlichte zum komischen, ein Zusammenspiel von Stimmungen vom höchsten

*) Der Ausdruck by Jove multipotent (IV, 5) ist von C übernommen. Das Adjektivum kommt bei Shakespeare nur dieses eine

u der gutherzigſten, naturgetreu wiedergegebenen Plauderei alten Mannes — das nicht ſeinesgleichen hat. Die mächtige ſtung des Achilles, die Erfahrenheit Neſtors, die geſchliffene eit des Odyſſeus, die gutmütige Weitläuftigkeit und ſpieß- rliche Grundbetrachtung des Phönix, der verwundete Stolz :ſten helleniſchen Abgeſandten — alles iſt vereinigt in dieſem tigen Streben, den Achilles zum Verlaſſen ſeines Zeltes zu en.

Man vergleiche nun hiermit den burlesken Verſuch, die Memme, hrecklichen Snob und rohen Gimpel, wozu Achilles gemacht us ſeiner Zurückhaltung herauszuärgern, indem man an ihm geht, ohne ſeinen Gruß zu erwidern, und ſcheinbar, ohne ſeine ſenheit zu bemerken. Und wie läßt Shakeſpeare dann dieſen es gegen Hektor auftreten! Mit ſeinen Myrmidonen überfällt ordet er ihn nach Schurkenart in dem Augenblicke, da Hektor, Kampfe ermüdet, ſeinen Helm abgenommen und ſeine Waffen en gelegt hat. Dieſer Zug erſcheint ſeitens des Dichters wie rfindung eines mittelalterlichen Barbaren. Aber Shakeſpeare eder mittelalterlich noch Barbar. Nein; alles das hat er unter Einfluß einer ſo tiefen Bitterkeit niedergeſchrieben, daß er die nderung wie die Liebe als auf einer Sinnestäuſchung beruhend nd. Wie die phantaſtiſche Verliebtheit der Pubertätszeit h iſt, wie die Treue des Troilus gegen die Geliebte komiſch eil die eine wie die andere auf einem Sinnentruge beruht, der Ruhm der Vorfahren eine Illuſion, ſo iſt der Kriegsruhm upt eine Illuſion. Shakeſpeare zweifelt ſogar an der Wahr- s ſolideſten Heldenrufes. Er denkt nun bei ſich: Hat wirklich chilles gelebt, ſo iſt er wahrſcheinlich in der Tat ein Rauf- ein dummer und eingebildeter Schurke geweſen, und in dem- Stil: Hat jemals eine Helena gelebt, ſo iſt ſie ſicherlich eine geweſen, die keineswegs des ihretwegen gemachten Aufhebens war.

Und wie er die Geſtalt des Achilles in Lächerlichkeit hinein- ſo verſpottet und verhöhnt er alle die anderen Hauptgeſtalten. richtig hat Gervinus bemerkt, daß Shakeſpeare ſich hier gerade nimmt, wie er im Stücke den Patroklus auftreten läßt, wenn dem Achilles die Hoheit Agamemnons und die Schwäche s (I, 3) karikierend vorſpielt. Allerdings fühlt man hier

in der Schilderung Neſtors die Meiſterhand des Angelſachſen, der die von dem Griechen verſchmähten, kleinen Züge mitnimmt:

Er räuſpert, ſpuckt,
Am Halsberg neſteln 'rum die zittrigen Hände,
Die Ösen ſtets verfehlend.

Und wo von Agamemnon die Rede iſt, verſpürt man die Geringſchätzung gegen die Schauſpielerprofeſſion, die gerade wie die Geringſchätzung gegen die Dichterzunft ſich durch Shakeſpeares ganzes Leben erſtreckt, trotzdem er ſtets beſtrebt war, die Bedeutung dieſer beiden Berufe dem großen Publikum gegenüber zu behaupten.*)

Neſtor wird indeſſen von Shakeſpeare förmlich in Lächerlichkeit ertränkt, wo dieſer ſich am Schluſſe des erſten Aufzugs bereit erklärt, ſeinen Silberbart in einem goldenen Helm zu verbergen und im Zweikampf mit Hektor dafür einzuſtehen, daß ſeine eigene, längſt verſtorbene Frau eine größere Schönheit und ein keuſcheres Weib geweſen ſei als Hektors — Großmutter.

Ulyſſes, der doch die verſtändige, überlegene Perſönlichkeit des Schauſpiels ſein ſoll, iſt klein und niedrig geſinnt geworden wie die andern. Es war noch Größe in der Art und Weiſe, wie Jago den Othello und Roderigo und Caſſio wie Marionetten behandelte: aber es liegt durchaus keine Größe in dem entſprechenden Verfahren, deſſen Ulyſſes ſich den großſprecheriſchen Dummköpfen Achilles und Ajax gegenüber bedient.

---

*) Und dann — ſtolzierend wie ein Komödiant,
Deſſ' Witz in ſeinem Knie ſteckt und dem's prächtig
Bedünkt, das hölzerne Geſpräch zu hören,
Das mit der Bühne führt ſein feſter Schritt —
Mit ſolcher jämmerlichen Übertreibung
Agiert er deine Hoheit . . . .

Man vergleiche ferner die oben (2. Teil, Seite 249) angeführte Stelle aus Macbeth:

Ein flücht'ger Schatten nur iſt Leben, ein armer Komödiant,
Der auf der Bühn' ein Stündlein lärmt und tobt
Und dann nicht mehr gehört wird . . . .

und außerdem das gleichfalls oben (2. Teil, S. 74) angeführte Sonett 110

Die Bitterkeit, die alles atmet, was Shakespeare in diesem raume schreibt, hat Nahrung und Befriedigung darin gefunden, Ulysses nicht erhabener darzustellen als die Tröpfe, mit denen pielt.

Keine Grundbetrachtung des Schauspiels über Troilus und ssida kann ungereimter sein als die von einzelnen deutschen schern ausgesprochene Ansicht, der zufolge das Stück, wie Ger- us es genannt hat, „ein gutmütiges, humoristisches Schauspiel" e. Selten ist ein Dichter weniger gutmütig gewesen als Shake- re hier. Nicht viel vernünftiger ist die gleichfalls von Gervinus gte Einbildung, unser englischer Renaissancedichter habe an der affen Moral der homerischen Dichtung ein sittliches Ärgernis ommen und habe sie aus diesem Grunde travestiert. So sittlich, deutsche, moralisierende Kritiker ihn machen wollen — und wenige deutsche Kritiker sind nicht moralisierend! — ist der liche Shakespeare sicherlich niemals gewesen; nicht an Sinn für homerische Moral gebrach es ihm, sondern an Verständnis für homerische Poesie. Man war zu Shakespeares Zeit zu entzückt r die antike Kultur, um die antike Naivetät würdigen zu können; bei der Jahrhundertwende um das Jahr 1800, als die Volks- tung in allen Ländern aufs neue zu Ehren kam, geschah es, Homer den Vergil aus der allgemeinen Bewunderung ver- ngte. Sogar Goethe zog als Jüngling Vergil dem Homer vor. Gervinus trifft denn auch gerade das Entgegengesetzte vom hten, wenn er in seinem Eifer, Troilus und Cressida als rein literarische Satire zu stempeln, die drollige Behauptung gt, Shakespeare habe dieses Stück nicht unter die rechnen wollen, e der Zeit einen Spiegel vorhalten".*) Im Gegenteil, er hat von Anfang bis zu Ende seine eigenen nächsten Zeitgenossen Augen und nichts anderes.

*) „Sein gutmütiges humoristisches Spiel." — „So kann allerdings der ganzen Darstellung die naheliegende Wahrheit gezogen werden: die erhabenste Dichtung ohne streng sittlichen Grundlagen nicht das sei, sie befähigt und berufen ist." — „Gewiß würde er dies Stück nicht r die rechnen wollen, die der Zeit einen Spiegel vorhalten." Gervinus: kespeare IV, 22, 31, 32.

X.

Shakespeares Troilus und Cressida erschien zum ersten Male im Jahre 1609 in zwei Ausgaben, von denen die eine vor einer merkwürdigen und ergötzlichen Vorrede eingeleitet wird mit der Überschrift: „Ein niemals Schreibender einem immer Lesenden Zur Nachricht." (A never Writer to an ever Reader. News.) Es heißt da: „Ewig Lesender! Hier hast du ein neues Schauspiel, das noch niemals auf der Bühne breitgetreten, niemals von den Handflächen des Pöbels durchklatscht und doch unvergleichlich voll von Komik ist. [Hier ist ein unübersetzbares Wortspiel mit palm Handfläche und Palme]; denn es ist die Geburt jenes Gehirnes, das sich noch niemals vergebens in irgend etwas Komischem versucht hat; und wäre bloß der dumme Name Komödien in den Titel Nützlichkeitsgegenstände verändert [unübersetzbares Wortspiel mit commedies und commodities] .... so würdet ihr sehen, wie alle diese gestrengen Zensoren, die jetzt Komödien als Gaukelei brandmarken, sich zu ihnen herandrängten wegen der mächtigen Anmut ihres Ernstes; besonders zu den Komödien dieses Autors, die so nach dem Leben geformt sind, daß sie als der allgemeinste Kommentar für alle Handlungen unseres Lebens dienen können, da sie eine Gewandtheit und eine Stärke des Witzes zeigen, die so groß ist, daß die, denen Schauspiele am meisten mißfallen, an den seinigen Gefallen finden. Und alle jene stumpfsinnigen und geistlosen Weltleute, die nie imstande sein würden, den Witz in einer Komödie selbst zu finden, die aber, angelockt durch den Ruhm seiner Theatervorstellungen, dahin kommen, haben den Witz darin gefunden, den sie niemals in sich selbst entdeckt hätten, und gingen viel witziger von dannen, als sie gekommen waren, indem sie eine Witzschärfe auf sich gerichtet gefühlt, von der sie nie geträumt hatten, daß sie ihre Gehirne daran schleifen könnten. So viel und so schmackhaftes Salz ist in seinen Komödien, daß sie — wegen des Vergnügens, das sie gewähren — in dem Meer geboren zu sein scheinen, dem Venus entstiegen ist. Doch unter allen seinen Komödien ist keine witziger als diese; und hätte ich Zeit, so würde ich einen Kommentar zu ihr liefern, obwohl ich weiß, daß dies nicht nötig ist. . . . Sie verdiente eine solche Arbeit so gut wie

die besten Komödien von Terenz oder Plautus. Und glaubt nur dies, wenn er einmal nicht mehr ist, und seine Komödien nicht mehr im Handel zu haben sind, so werdet ihr gierig darnach greifen und eine neue englische Inquisition einsetzen, um sie zu erfragen. Nehmt euch dies zur Warnung, und wenn ihr eures Vergnügens und eurer Beurteilung nicht verlustig gehen wollt, so weist dieses Stück nicht zurück und habt es nicht weniger lieb, weil es noch nicht durch den räucherigen Hauch der Menge besudelt worden ist..."

Auffallend ist in dieser altertümlichen Vorrede sowohl das Verständnis für den Wert von Troilus und Cressida als auch die scharfsichtige Begeisterung für Shakespeare und die Überzeugung von seiner Stellung in der Nachwelt, die hier zum Ausdruck gelangen.

Zum zweitenmal erschien das Stück in der Folioausgabe von 1623, aber unter ganz eigentümlichen Verhältnissen, welche die Ratlosigkeit der Herausgeber bezüglich der Klassifikation des Stückes verraten. Es fehlt im Inhaltsverzeichnis, welches die Schauspiele unter drei Rubriken geordnet: Komödien, Historien und Tragödien, und es ist unpaginiert in die Mitte des Bandes zwischen die Historien und die Tragödien, zwischen Heinrich VIII. und Coriolanus eingeschoben worden, vielleicht weil es den Herausgebern schien, daß es etwas von einem historischen und etwas von einem tragischen Schauspiele an sich habe; mindestens ebensoviel hat es jedoch von einem komischen Schauspiele an sich. Troilus und Cressida ist ja doch von Shakespeares Werken dasjenige, welches dem Don Quixote des Cervantes am nächsten kommt.

Wie sehr die philologische Aufmerksamkeit auf gewisse äußere, besonders metrische Eigentümlichkeiten (die ein Dichter doch stets mit Rücksicht auf den Stoff anwenden oder nach Gutdünken anpassen kann) das auf diesem Gebiete so unentbehrliche psychologische Feingefühl abgestumpft hat, beweist der Umstand, daß man Troilus und Cressida entweder ganz oder teilweise für eine Shakespearische Jugendarbeit gehalten und in die Periode von Romeo und Julia verwiesen hat. So besprechen L. Moland und C. d'Héricault das Stück in ihren Nouvelles françaises du 14me siècle, und auf dieselbe Weise ist es von manchen wenig scharfsichtigen Shakespearebiographen behandelt worden.

Zu Romeo und Julia steht das Drama obendrein in ein auffallenden und lehrreichen Gegensatzverhältnis: Romeo u Julia ist die wirkliche Jugendarbeit, eine Schöpfung von Glau und Zutrauen. Troilus und Cressida ist das Erzeugnis l reifen Mannesalters, des Mißtrauens, der Täuschung und Bitt keit. Man läßt sich dadurch irre führen, daß es in Troilus u Cressida Partien gibt, die überraschend jugendlich erscheinen, ein wegen eines wahrscheinlich in satirischer Absicht angewandt Euphuismus und Schwulstes, andere, wie einzelne Repliken v Troilus, weil darin die Jünglingsschwärmerei, das vollkomme Aufgehen in Verliebtheit, ihren Ausdruck gefunden hat. So gle im Anfang diese Worte:

Ich sag' dir: Liebestoll
Bin ich um Cressida; und du drauf „Sie
Ist schön"; träufst in die offne Herzenswund' mir
Ihr Aug', ihr Haar, ihr Antlitz, Gang und Stimme,
Handhabst in deiner Red' — o, ihre Hand usw.

Gleich von Anbeginn ist indessen alles, selbst das am meis Schwärmerische, halbwegs in ein lächerliches Licht gestellt.*)

Die Geschichte von Romeo und Julia ist hier geradezu Entgegengesetzte verzerrt. Jene Jugendtragödie schilderte die ha näckige Beständigkeit in der Liebe, die das junge Weib in l bitteren Tod treibt. Troilus und Cressida zeigt uns das B eines jungen Weibes, das bei der ersten Probe, die sie zu bestel hat, versagt. In Romeo und Julia war keine Spaltung zwisch dem Seelischen und dem Sinnlichen; das ganze Wesen der beid jungen Leute schmilzt dort in völlige Harmonie zusammen. Troilus und Cressida parodiert die niedere Seite der Liebe u unterbrochen deren ideelle Natur, ungefähr wie die Begleitung währe

*) Euphuismen bei Troilus:

Ich wollte dir noch sagen: — Wann ein Seufzer
Gleich einem Keil mein Herz entzwei wollt' spalten,
Begrub, auf daß nicht Hektor und mein Vater
Mich gleich durchschauten, Lächeln diesen Seufzer
In einer Runzel (I, 1).

Freund Pandarus,
Die bunten Schwingen reiß von Amors Schulter
Und flieg mit mir zu Cressida (III, 2).

der Serenade in Mozarts Don Juan die gefühlvollen Worte des Textes mutwillig parodiert.

Zwar liegt in Troilus' Liebe ritterliches Feingefühl und eine sinnliche Zärtlichkeit, welche der Jahrhunderte nachher bei Keats zum Ausdruck gelangenden gleichsam vorgreift. Aber in alles dies hat die Auffassung des reifen und verstimmten Alters bei Shakespeare jetzt ihre eisernen Klauen eingehackt. Er findet zu diesem Zeitpunkt seines Lebens das Aufgehen des Mannes in Liebessehnsucht nur lächerlich und dumm. Er schildert, wie Troilus blind in die Falle geht, wie es ihm vor Glück schwindelt, wie er sich ins Himmelreich versetzt fühlt, um gleich darauf verraten zu werden und aus seinem Rausche zu erwachen, und er schildert das ohne Mitleid, kalt. Deshalb ruft das ganze Stück keine einzige reine Gemütsbewegung hervor, da nicht einmal Troilus zu fesseln vermag. Das Stück strahlt keine Wärme aus und erwärmt nicht; Shakespeare hat es so gewollt. Troilus und Cressida wird daher stets genug Leser finden, die das Stück bewundern, wenige, die es lieben.

Shakespeare hat es darauf angelegt, Cressida sinnlich einnehmend, aber geistig abstoßend und unfein zu machen. Sie fühlt Verlangen, aber nicht gerade Liebe zu Troilus. Außerdem gehört sie zu denen, die erfahren zur Welt kommen. Selbst allen Erfahrungen voraus weiß sie, wie die Männer gewonnen, angefeuert, festgehalten werden usw. Ein ehrlich verliebter Mann kommt bei ihr zu kurz. Doch gleichzeitig gehört sie zu denen, die dennoch leicht ihren Meister finden. Der, welcher unbeeinflußt von ihren Fratzen ihre schnippischen, abweisenden Redensarten durchschaut, macht sich ohne Schwierigkeit zu ihrem Herrn. Im ganzen genommen weiß sie nicht viel mehr als: Hätte sie nein gesagt, so würde Troilus noch feuriger gewesen sein, kurz sie weiß, daß die Männer das Unerreichte und das nur mühsam zu Erringende schätzen — die Weisheit aller gewöhnlichen Koketten. Nirgends hat Shakespeare die Koketterie so ohne alle herzgewinnenden Eigenschaften gemalt.

Cressida ist, auch wenn sie am sprödesten ist, nicht verzagt, sie versteht Scherz, sogar in derber und frivoler Form, und wagt selbst bei Gelegenheit einen dreisten Spaß, auch lauscht sie ohne Mißfallen den Ausmalungen des alten Pandarus; aber bei all ihrer

katzenartigen Anmut ist sie uninteressant; trotz ihres heißen Blute geht sie in der kältesten Eigenliebe auf. Doch ist sie nicht lächerlich wie sie denn auch nicht unschön ist; schön ist sie jedoch ebensowenig denn nirgends ist die von einem Weibe ausgehende sinnliche Anziehung bei Shakespeare so von aller Poesie entblößt als hier Jeder reine Eindruck ist ausgeschlossen.

Der ihr so nahe stehende Oheim versteht sie zu reizen indem er zugleich lockt und verscheucht. Es hat ihn jemand einen demoralisierten Polonius genannt, und der Ausdruck ist gut. Er ist ein alter Wüstling, den es freut, jetzt, da er nicht mehr aktiv sein kann, Zuschauer und Vermittler zu sein. Das cynische Behagen, womit Shakespeare die Gestalt trotz aller auf sie gehäuften Verachtung ausgeführt hat, ist höchst bezeichnend für diesen Zeitpunkt seines Lebens. Pandarus ist ein guter Kopf, oft witzig; man hat jedoch keine reine Freude an seinen witzigen Einfällen; obgleich er drollig, unwürdig und schamlos ist wie Falstaff selbst, so erregt er doch niemals die rein abstrakte Sympathie wie dieser. Nicht entschädigt hier ernstlich für die Unflätigkeit, weder bei ihm noch bei Thersites noch bei irgend einem in dem ganzen Schauspiel.

Hier wie auch anderswo, besonders in Timon, ist also ein grundangelsächsischer Nerv bloßgelegt, der nach den üblichen Vorstellungen bei Shakespeare nicht zu finden sein sollte — der Nerv welcher der Lebensnerv bei Swift, der Lebensnerv bei Hogarth, der Lebensnerv einzelner von Byrons besten Werken ist, und der beweist, daß trotz allem zwischen dem alten, fröhlichen England (merry England) und dem späteren Spleenlande eine Gemeinschaft besteht. Wir verweilten bei der barschen Strenge, mit der Ulysses Cressida verurteilt. In der entscheidenden Szene (V, 2), wo Troilus Zeuge von Cressidas Verrat wird, finden sich so gewichtige Worte, so tief empfundene Ausdrücke, daß man Shakespeares eigene Seele darin verspürt.

Diomedes bittet Cressida um die Schärpe, die Troilus ihr geschenkt hat:

Diomedes

Ich hatt' eur Herz vorher; dies folg' ihm nun.

Troilus

(beiselte)

Ich schwur Geduld!

Creſſida

Ihr ſollt's nicht haben, Diomed; traun, ſollt nicht;
Ich will Euch ſonſt was geben.

Diomedes

Dies will ich haben. Wer war denn der Eigner?

Creſſida

Gleichviel.

Diomedes

Kommt, ſagt mir, wer der Eigner war?

Creſſida

Jemand, der mehr mich liebte, als Ihr's werdet.
Doch, nun Ihr's habt, behaltet's.

Man beachte demnächſt das Stück Frauenpſychologie, das keſpeare in Creſſidas Abſchiedsreplik an Diomedes gibt:

Gut' Nacht; ich bitt dich, komm.
Troilus leb' wohl! Noch blickt ein Aug' nach dir,
Das andre weilet mit dem Herzen hier.
Wir armen Weiber fehlen, ach, darin,
Des Auges Irrtum lenkt ſtets unſern Sinn.

Doch vor allen Dingen achte man auf die fürchterlichen Worte, Shakeſpeare dem Troilus in den Mund legt, da dieſer aus zweiflung über die Dinge, deren er im Verborgenen Zeuge war, en Augenblick den Eindruck abzuſchütteln verſucht, indem er die glichkeit des Gehörten leugnen möchte.

Ulyſſes

Was ſtehn wir dann?

Troilus

Daß meine Seele ſich jedwede Silbe,
Die hier geſprochen, wiederholen möge.
Doch ſag' ich, wie die zwei zuſammen ſpielten,
Werd' ich nicht lügen, da ich Wahrheit rede?
Denn 's lebt ein Glaube noch in meinem Herzen,
Ein Hoffen noch, ſo eigenſinnig ſtark,
Daß Aug'- und Ohrenzeugnis es verleugnet,
Als wär' der Sinne trügeriſche Leiſtung
Zum Zwecke der Verleumdung nur geſchaffen.
War Creſſida hier?

Ulyſſes

Kann ich zaubern, Troer?

Troilus

Gewiß, sie war's nicht.

Ulysses

Höchst gewiß, sie war's.

Troilus

Wie, mein Verneinen schmeckte nicht nach Tollheit.

Ulysses

Auch mein's nicht. Cressida war eben hier.

Troilus

Der Weiblichkeit zu Ehren glaubt es nicht!
Bedenkt, wir hatten Mütter, gebt nicht Anlaß
Verstockten Tadlern, die schon grundlos lästern,
Ihr ganz Geschlecht an Cressida zu messen.
Denkt lieber, diese war nicht Cressida.

Ulysses

Was tat sie, unsere Mütter zu beflecken?

Troilus

Gar nichts, wenn diese hier nicht sie gewesen.

Hier hat die Auffassung des Ulysses von Cressida Troilus, ja das ganze Stück, durchdrungen; und in dem verzweifelten Ausruf: Bedenkt, wir hatten Mütter! ist die Grundidee mit schneidender Deutlichkeit ausgesprochen.

Troilus und Cressida beherrschen jedoch keineswegs das ganze Schauspiel. Augenscheinlich um seiner Arbeit ein Gegengewicht zu geben gegen die Frivolität der Haupthandlung, den hochtrabenden Schwulst, das schmähsüchtige Schimpfen und die schwerfällige, bittere Juvenalische Satire hat Shakespeare episodisch ernsthafte, gedankentiefe Repliken eingeschoben, worin er die Ausbeute seiner jetzt überreichen Erfahrung niederlegte, und er hat diesen Erfahrungswahrheiten die sichere Form und den gewichtigen Klang der Sentenz verliehen.

Besonders dem Ulysses, doch auch dem Achilles hat er tiefsinnige politische und humane Erwägungen in den Mund gelegt und zwar ganz ohne Rücksicht darauf, daß Achilles sonst ein gedankenloser Dummkopf und Ulysses im übrigen eine ganz unsympathische, bloß verschlagene Persönlichkeit ist, der polare Gegensatz zu Troilus,

wie dieſer warm, erfahren wie dieſer jung, liſtig wie dieſer
Die von Achilles und Ulyſſes ausgeſprochenen ausgezeichneten
tiefſinnigen Worte paſſen ſchlecht zu den Charakteren, ſtehen
ilen in einem direkten Mißverhältnis zu ihnen und haben
dem Stücke und deſſen Poſſenhandlung nichts zu tun.
ſind ſie ſelbſtverſtändlich deswegen nicht weniger bemerkens=

Daß die Charaktere ſo unvollkommen gehalten ſind, iſt einer
den vielen Widerſprüchen, deren dieſes ſonderbare Werk ſo
aufzuweiſen hat, ungleichartig und disharmoniſch wie es iſt;
die inneren Widerſprüche ſelbſt machen es anziehend, weil ſie
n, welchen ſtreitenden Stimmungen es entſprungen iſt, und ſie
n wie die unregelmäßigen Züge eines Geſichtes, deſſen Aus=
zwiſchen Ironie, Satire, Schwermut und Tiefſinn wechſelt.
Ulyſſes, der als der einzige wirkliche Staatsmann der Griechen
eſtellt iſt, entwürdigt ſich durch die niedrigſte, platteſte Schmeichelei
ı den blödſinnigen Ajax, indem er ſich herabläßt, Ajax auf
en des Achilles demütig zn preiſen als „den dreifach edelen,
:ren Herrn", der die errungene Palme nicht beſudeln dürfe,
m er als Abgeſandter der Griechen zu Achilles ginge. Er
ſiert die griechiſchen Fürſten, daß ſie ohne Gruß an dem Zelte
Achilles vorbeigehen. Aus dieſer Veranlaſſung überraſcht nun
illes, der im Drama ſonſt ein Prahlhans, ein Dummbart, eine
mme und ein Schurke iſt, den Leſer (III, 3) durch eine Reihe
Auslaſſungen, worin er mit einer ernſthaften und bitteren
nſchenkenntnis redet, als wäre er Timon von Athen ſelbſt:

Ward plötzlich ich zum Bettler?
Ja, überwirft ſich Größe mit Fortuna,
So überwirft ſie ſich auch mit den Menſchen;
Verworfen fühlt ſie ſich in andrer Augen,
Eh ihren eignen Fall ſie fühlt.
. . . . . Kein Menſch, nur weil er Menſch,
Hat irgend Ehre; äußere Ehren nur,
Wie Stand, Gunſt, Reichtum bringen Ehren ein,
So oft des Zufalls Preis als des Verdienſtes.
Und wanken dieſe hohlen Stützen, ſtürzt
Die dran gelehnte Liebe, hohl wie ſie,
Sie völlig um, und es begräbt ein Sturz
Die beiden.

Der hinterlistige Ulysses läßt sich nun aus diesem Anlaß m
Achilles in ein sehr gedankenreiches Gespräch ein, worin er ih
zunächst darauf aufmerksam macht, daß niemand, wie hochbega
er auch sei, wisse, was er in Wirklichkeit vermöge, ehe er dur
das Urteil anderer und deren ganze Haltung ihm gegenüber dess
vergewissert worden sei. Achilles antwortet ihm und gibt ih
mit treffenden und feinen Gleichnissen in einem rein philo
sophischen Gedankengang recht. Ulysses fährt fort mit Erwägunge
folgender Art:

Daß niemand Herr von irgend etwas sei,
Wieviel auch in und an ihm haften mag,
Bis andern erst er seine Gaben mitteilt;
Noch könne selbst er einsehn ihren Wert,
Bis er ihr Bild erblickt hat in dem Beifall,
Der ihnen erst Gestalt gibt, wie den Ton
Die Wölbung wiederdröhnt, ein Tor von Stahl,
Der Sonne ausgesetzt, so Bild wie Glut
Aufnimmt und rückstrahlt.

Und als Achilles seine lange Auseinandersetzung, die m
einem spöttischen Ausfall gegen Ajax endet, mit der Frage unte
bricht: „Vergaß man meine Taten?“ so hat Ulysses eine me
würdig persönliche Replik, bei der es dem aufmerksamen Leser vo
kommt, als stände er an einer der Quellen jener die Grundstimmu
des Stückes bildenden Bitterkeit und jenes Pessimismus, worin e
einmündet. Es kann kaum einem Zweifel unterworfen sein, da
Shakespeare zu diesem Zeitpunkte das Gefühl hatte, als sei er in
Begriff, aus der Gunst des Publikums verdrängt zu werden, indem
man jüngere und geringere Männer ihm vorzog. So wurde er ja
bald nach seinem Tode völlig von Fletcher überstrahlt. Ein alles
verzehrendes Gefühl von der Undankbarkeit und Schlechtigkeit der
Menschen, von der Ungerechtigkeit in dem, was man den Gang der
Welt und die Ordnung der Dinge nennt, hat ihn durchdrungen.
Diese Empfindung verspürten wir zuerst in der Umarbeitung von
Ende gut, alles gut, wo der König Worte von dem verstorbenen
Vater Bertrams anführt (siehe 2. Teil, Seite 208). Doch vielfach
stärker bricht dieses Gefühl hier in der großen, gedankenreichen
Replik des Ulysses hervor, zu der Shakespeare unter dem schwachen
Vorwande gelangt, daß Ulysses dem Achilles zeigen wolle, wie
unklug dieser handle, wenn er auf seinen Lorbeeren ausruhe:

Zeit trägt, mein Fürſt, den Querſack auf dem Rücken,
Almoſen für Vergeſſenheit zu ſammeln,
Ein rieſ'ges Scheuſal, das der Undank mäſtet:
Die Brocken ſind Wohltaten, kaum erwieſen
Auch ſchon verſchluckt und im Erweiſen auch
Bereits vergeſſen . . . .
Vergangnes Tun, das hängt
Als roſtig Panzerhemd, ganz aus der Mode,
Dem Spott zur Schau da . . . .
Da liegt ihr, wie ein edles Roß, das fiel
Im Vorkampf, überrannt, zerſtampft als Pflaſter
Für niedern Troß. Was jetzt die tun, ſei's auch
Geringres, als ihr tatet, muß euch ſtürzen.
Denn Zeit iſt wie ein Wirt nach neuſter Mode,
Der lau dem Gaſt beim Scheiden reicht die Hand,
Doch den, der kommt, mit ausgeſtreckten Armen,
Als flög' er ihm entgegen, an ſich zieht.
„Willkommen" lächelt ſtets, „Lebewohl" geht ſeufzend.
Für, was ſie war, ſuch' Tugend niemals Lohn;
Denn Schönheit, Körperkraft,
Erworbenes Verdienſt, Verſtand, Geburt,
Lieb', Freundſchaft, Milde, untertan ſind alle
Dem Haß und der Verleumdungsſucht der Zeit.
In einem Zug iſt alle Welt verwandt,
Einſtimmig neu gebornen Tand zu ehren,
Ob er auch nur aus altem Stoff geformt,
Und Staub, ein wenig übergoldet, mehr
Zu preiſen als Vergoldung, leicht beſtäubt.

Wie augenſcheinlich iſt es nicht, daß eine Quelle der ſchwarzen Gewäſſer der Bitterkeit, die wir in Troilus und Creſſida überall hervorſprudeln ſehen, eben hier zu finden iſt. Sie verſchonen nichts, weder Mann noch Weib, weder den Krieg noch die Liebe, weder Held noch Liebhaber, aber wie die eine ihrer Quellen unzweifelhaft Weibertrug iſt, ſo iſt die andere nicht weniger unzweifelhaft Publikumsdummheit.

Am Schluſſe dieſes Geſpräches zwiſchen Ulyſſes und Achilles ſagt Ulyſſes als Staatsmann einige in England berühmte Worte über Staatsverwaltung, das heißt über die ideale Verwaltung eines Staates. Das ſchon beregte Mißverhältnis zwiſchen der Veranlaſſung zu den tiefſinnigen Äußerungen in dieſem Drama und den Äußerungen ſelbſt iſt in dieſem Falle beſonders ſchreiend. Ulyſſes teilt dem Achilles mit, daß man die Urſache ſeiner Weigerung,

am Kampfe teilzunehmen, aufgespürt habe; man wisse, daß er in die Tochter des Priamus verliebt sei. Und als Achilles darüber verwundert ist, daß man dieses Geheimnis seines Privatlebens kenne, gibt Ulysses mit einem Pathos, das zu der Unbedeutendheit der Sache und dem häßlichen Wesen des Spionierens in argem Mißverhältnis steht, folgende, beinahe mystische, jedenfalls allzu gedankenschwere Antwort:

Ist das ein Wunder?
Die Vorsicht eines wohlbewahrten Staats
Weiß beinah jedes Korn von Plutos Gold,
Ergründet unermessner Tiefen Abgrund,
Errät Gedanken und enthüllt, den Göttern
Beinahe gleich, des Denkens stumme Wiege
Es waltet ein Geheimnis — kein Bericht
Wagt's je zu künden — in des Staates Seele,
Das göttlicher in seinem Wirken ist,
Als Wort und Feder es verkünden könnten.

Die Replik geht dann ohne weiteres dazu über, das Verhältnis des Achilles zu Polyxena sei Gegenstand des allgemeinen Geklatsches geworden, und sucht den zärtlichen Krieger zur Teilnahme am Kampfe zu reizen, indem es weiter heißt, der Ausruf „Achill bezwang des Helden Hektor Schwester, ihn aber Ajax" sei sprichwörtlich geworden. Auf das Verhältnis zwischen Ajax und Achilles zielt die dunkele Schlußzeile ab:

Lebt wohl, mein Fürst; ich mußt' als Freund so sprechen;
Jetzt geht der Narr aufs Eis, ihr solltet's brechen.*)

*) Über diese letzte Zeile hat F. Halliwell-Philips ein Miniaturebuch herausgegeben: The fool and the ice. London 1883. — Er erläutert, hinter diesem sonderbaren Bilde stecke eine ganze, kleine Geschichte, die sich in der Nähe von Shakespeares Vaterstadt zugetragen habe. Als Lord Chandos' Schauspieler (vor 1600) in Evesham bei Stratford spielten, verliebte ein dortiger Dorfnarr, namens Jack Miller sich so sehr in den Clown der Truppe, daß er mit der Gesellschaft fortlaufen wollte. Man mußte ihn daher einsperren. Aber von seinem Fenster aus konnte er sehen, wie die Schauspieler sich zur Reise anschickten. Er sprang zum Fenster hinaus, nahm die Beine in die Hand und lief vierzig Ellen über das Eis zur Gesellschaft, und zwar obgleich das Eis so dünn war, daß es ein daraufgelegtes Stück Ziegelstein nicht tragen konnte. (Zum erstenmal in einem kleinen Buche von dem Schauspieler Robert Armin erzählt, der später einer der Kollegen Shakespeares war. Es erschien 1605 unter dem Titel Foole upon Foole or Sixe Sortes of Sottes by Colonnico del Mondo Snuffe d. h.: Clown beim Globetheater.)

Indessen trotz des wunderlich Angeklebten haben diese politischen Erwägungen in Troilus und Cressida für uns deshalb ein Hauptinteresse, weil sie unzweifelhaft den Übergang zu der nächsten großen Arbeit Shakespeares, der Römertragödie Coriolanus (1608), bilden.

Es findet sich bei Ulysses ein fortwährender Protest gegen die niedrige Auffassung, daß in der Politik wie im Kriege die grobe Arbeit, nicht der leitende Geist, den Ausschlag gäbe. So, wo er sich (I, 3) darüber beklagt, daß Achilles und Thersites die Heerführer verhöhnen:

> Sie tadeln unsre Politik als Feigheit
> Und lassen Klugheit nicht im Kriege gelten,
> Verwerfen Plan und Anschlag, achten nichts
> Als nur die Faust; die stille Geisteskraft,
> Die rechnet, wieviel Arme 's braucht, wenn sich
> Der Augenblick zum Schlagen zeigt, und mühsam
> Des Feindes Macht erwägt und mißt, ei, die
> Ist keines Fingers wert usw.

Natürlicherweise ist es Thersites, der den Ton angegeben hat — der leichte Witz oder der tiefe Humor der früheren Clows ist ja hier durch die rasenden Schmähungen eines elenden Menschen verdrängt. Doch Thersites ist ja als eine durchgeführte Karikatur des neidischen und unfähigen (wenn auch scharfsichtigen) Plebejers aufgefaßt, für dessen Witz Shakespeare hier zum Durchhecheln der aufgeblasenen und verderbten Vornehmen Verwendung hat; dessen Politik er jedoch aus ganzer Seele verabscheut und verachtet. Wie Ulysses mit seiner überlegenen Klugheit gleichsam eine erste Vorahnung von Prospero doch ohne dessen lichte, überirdische Klarheit enthält, so ist Thersites gleichsam eine erste Ahnung von Caliban, doch ohne dessen schwerfällige, an die Scholle klebende Märchenplumpheit. Die Gestalt, zu der Thersites unmittelbar den Übergang bildet, ist indessen natürlicherweise nicht Caliban, sondern der garstige Cyniker Apemantus in Timon.

Weit bedeutungsvoller als die angeführten Zeilen ist jedoch die große Rede, in der Ulysses (I, 3) weitläufig die politische Grundanschauung auseinandersetzt, zu der Shakespeare sich augenscheinlich selbst bekennt, und die er bald in Coriolanus verkünden wird. Diese Grundanschauung beruht ganz und gar auf etwas,

das in deutſcher Philoſophie heutzutage „das Pathos der Diſtanz“ genannt worden iſt, auf der Überzeugung, daß der zwiſchen Menſch und Menſch wirklich beſtehende Abſtand um keinen Preis verrückt werden darf. Als Einleitung wird in einer halb aſtronomiſchen, halb aſtrologiſchen Auseinanderſetzung das ptolemäiſche Syſtem dargeſtellt:

Der Himmel ſelbſt, dies Zentrum, die Planeten,
Sie wahren Rang und Vortritt, Platz und Stand,
Kreislauf, Verhältnis, ihre Zeit und Form
Gebrauch und Pflicht in jeder Art von Ordnung.
Deshalb thront Sol, der glorreiche Planet,
Umkreiſt von ihrer ganzen Schar, ſie alle
Noch überragend; heilſam wahrt ſein Auge
Vor böſer Sterne ſchädlichem Aſpekt
Und trifft wie eines Königs Machtgebot
Unaufgehalten Gut und Böſes; irren
In unheilvoller Kreuzung die Planeten:
Welch Schreckenszeichen dann, welch Seuchen, Aufruhr,
Welch Erderſchütterungen, Meeres Toben,
Aufruhr der Luft, Entſetzen, Graus
Zerteilt, zerreißt, erſchüttert und entwurzelt
Jedweden Zuſtand ruhigen Ehefriedens
Bis auf den Grund!

Was nun folgt, iſt ein bleibender Beſtandteil engliſcher Shakeſpeare-Anthologien geworden und führt unmittelbar zu Coriolanus hinüber: Es handelt von der Notwendigkeit des nur annähernd durch Rang oder Stand wiederzugebenden degree:

Wenn Rang und Ordnung wankt',
Zu jedem edlen Ziel die einzige Leiter,
Dann ſiecht die Tat . . . .
Nimm ſie hinweg, mach dieſe Saite ſtumm
Und acht', welch Mißton folgt! Die Dinge ſtoßen
In ew'gem Streite ſich: es ſchwillt der Buſen
Der eingedämmten Flut, des Ufers ſpottend,
Bis ſie dies feſte Rund auflöſt in Schlamm;
Zum Herrn der Schwäche wirft ſich auf die Kraft
Der rohe Sohn ſchlägt ſeinen Vater tot;
Gewalt wird Recht, nein, vielmehr: Recht und Unrecht
— Die ew'gen Feinde, von Gerechtigkeit
Beherrſcht — verlieren ſamt der Herrſcherin
Dann ihre Namen . . . .

Ist Rangordnung erst unterdrückt, so folgt
Dies Chaos der Erstickung.
Weil Rangordnung so außer acht gelassen,
Geht alles Streben, um emporzuklimmen,
Doch Schritt für Schritt zurück. Den Feldherrn höhnt,
Wer ihm zunächst steht; den höhnt, wer ihm folgt;
Sein Untergebner ihn. Ein jeder Schritt
Vom ersten, den sein Vordermann verdroß,
Erzeuget wachsend so ein neidisch Fieber
Von bleicher Mißgunst, die das Blut uns saugt.

Shakespeare hat so oft die Überlegenheit des Verdienstes über
: Vorzüge hervorgehoben, daß er gegen den Verdacht, ein
nderer von Standesvorurteilen und Rangordnungen zu sein,
Verteidigung bedarf. Was er hier hat ausdrücken wollen,
r die durch und durch aristokratische Grundanschauung, die
über bei ihm kennen gelernt haben und die mit den Jahren
intensiver geworden ist (siehe 1. Teil, Seite 141—145, 193).
gründete sich anfangs nur auf die Ansichten, die in einer
aristokratisch und eine Zeitlang persönlich regierten Monarchie,
ngland es damals war, gang und gäbe waren, und fand
ng in der feindlichen Haltung des Bürgerstandes und dem
jenden Auftreten der in der Kunst, und durch ihre Lebens-
g Hervorragenden Shakespeare gegenüber. Nun ist sie durch
hriges Wachstum stark und hitzig geworden und wird recht
n Coriolanus zu einem überraschend leidenschaftlichen Aus-
gelangen.

Das Drama Troilus und Cressida, das zunächst für ein
tisierendes Schauspiel über antike Persönlichkeiten gelten
, ist also, trotz aller Verzierungen, seinem Wesen nach eine
auf den antiken Stoff und eine Parodie auf die Romantik.
Stück läßt sich daher nur sehr schwer mit den Versuchen
r großen Dichter vergleichen, die homerischen Figuren des
Hellas wieder zu erzeugen, nicht mit Iphigenia in Aulis
Racine, nicht mit Iphigenia auf Tauris von Goethe.
diese beiden berühmten Versuche sind in vollstem Ernst ge-
worden. Keinem von ihnen ist freilich eine Neubelebung
ten Sagenwelt gelungen. Racines Griechen sind fürstliche,
ische Salonmenschen, Goethes Griechen sind deutsche Prinzen
Prinzessinnen mit Humanität und klassischer Kultur, die

ungefähr wie die Figuren eines Gemäldes von Raphael Mer
plaſtiſche Stellungen einnehmen. Es könnte vielleicht den Anſch
haben, als ob Shakeſpeares Hektor, der Ariſtoteles zitiert, und
ob ſein Lord Achilles mit den Sporen und dem langen Butt
ſtecher Renaiſſancelords wären, gerade wie Racines Seigneur Ach
ein Höfling mit Allongeperücke und roten Abſätzen iſt. A
Racine verzerrt nicht, während Shakeſpeare dagegen abſichtlich
Zerrbild liefert. Alles mündet bei ihm in Diſſonanzen a
Der Liebhaber wird verraten, der Held ermordet, die Treue ſt
in einem lächerlichen Lichte, Leichtfertigkeit und Roheit triumphier
und es eröffnet ſich ſchließlich keinerlei Ausſicht auf einen beſſe
Zuſtand; das Stück endet grell mit einem unanſtändigen Scherz
Schluß, einer unſchicklichen Äußerung des widerlichen Pandarus.

XI.

Am 9. September 1608 wurde die Mutter William Sha
ſpeares begraben. Er pflegte in dieſen Jahren von Mitte A
bis in den Herbſt hinein, während Hof und Adel von Lond
abweſend waren, mit ſeiner Truppe das Land zu durchreiſen u
Vorſtellungen zu geben. Sei es nun, daß er ſchon zur Hauptſt
zurückgekehrt war oder nicht, er eilte bei der Nachricht vom T
ſeiner Mutter nach Stratford. Und er hat, nachdem er bei ih
Beerdigung zugegen geweſen war, nicht wenige Wochen auf ſein
Beſitze New Place zugebracht, denn er iſt, wie wir ſehen, noch a
16. Oktober in Stratford, an welchem Tage er bei der Taufe d
Sohnes von einem ſeiner Jugendbekannten, dem Alderman d
Ortes, Henry Walker (der in Shakeſpeares Teſtament genannt wir
die Verrichtung eines Gevatters ausübt. Der Knabe erhielt na
ihm den Namen William.

Der Verluſt der Mutter iſt ſtets ein fürchterlicher, unerſe
licher Verluſt; häufig wird es der fürchterlichſte Verluſt ſein, d
der Mann erleiden kann. Wie heftig Shakeſpeares Herz dav
betroffen wurde, ahnt man, wenn man ſich die Fähigkeit, ſo
und tief zu fühlen, vorſtellt, womit die Natur ihn geſegnet u
verflucht hatte. Wir wiſſen nur wenig von Shakeſpeares Mutt
aber wir können auf Grund der Geiſtesverwandtſchaft, welche au
gezeichnete Söhne mit ihren Müttern zu verbinden pflegt, ſchließ

daß sie keine gewöhnliche Frau gewesen ist. Mary Arden, die einem der ältesten und angesehensten Geschlechter der Grafschaft angehörte, einem Geschlechte des Landadels (the gentry), das vielleicht mit Recht bis auf Edward Confessor zurückgeführt worden ist, vertrat in der Shakespeareschen Familie das stolze, patrizische Element. Ihre Vorfahren hatten Jahrhunderte hindurch adeliges Wappen geführt. Der Sohn ist auch aus diesem Grunde stolz auf diese Mutter gewesen, wie sie stolz auf ihren Sohn war.

Mitten in der eben jetzt in seinem Gemüte herrschenden Verstimmtheit und pessimistischen Bitterkeit ist dieser neue Schlag auf ihn herabgefahren und hat bei seinem Überdruß am Leben, wie es seine Umgebung und Erfahrung ihm zeigte, ihm diesen Einen Anhaltspunkt „die Mutter" lebhaft vergegenwärtigt, ihn an alles das erinnert, was sie vierundvierzig Jahre lang für ihn gewesen war, seine Mannesgedanken und seine Dichterträume darauf hingelenkt, was die Mutter, diese alleinstehende, mit keiner anderen zu vergleichende Gestalt, überhaupt in dem Leben des Mannes bedeutet.

So erklärt es sich, daß, obgleich sein Dichtergenius auf der eben betretenen Bahn mit innerer Notwendigkeit bis an deren Ende weiterschreiten muß, in dem von Shakespeare jetzt vorgenommenen Werke unter all dem Niedrigen und Kleinlichen sich diese eine große Muttergestalt befindet, die stolzeste und am meisten ausgeführte, die er gezeichnet hat: Volumnia.

The Tragedy of Coriolanus erschien zum ersten Male in der Folioausgabe 1623; man ist jedoch so ziemlich darüber einig, die Entstehung des Stückes in das Jahr 1608 zu verweisen. Teils findet sich in Ben Jonsons The silent woman vom Jahre 1609 eine Replik, die eine frische Reminiszenz an eine Replik in Coriolanus zu enthalten scheint, teils deuten Stil und Versbau nach dem übereinstimmenden Urteil vieler verschiedenen Forscher auf dieses Jahr hin.

Wie ist dieses Werk aus der Tiefe von Mißmut, Verstimmtheit, Lebensüberdruß, Menschenverachtung, die zu diesem Zeitpunkte Shakespeares Seele ausmachte, emporgestiegen? Ich denke mir das folgendermaßen: Er hat sich entrüstet und erbittert gefühlt, und diese Erbitterung hat in seinen Erzeugnissen bald die eine, bald die andere ihrer Ursachen hervorgezogen, sich bald auf die eine, bald auf die andere Weise Luft gemacht, und hat dann zuerst wie in

6*

Troilus und Creſſida über das Verhältnis der Geſchlechter, demnächſt wie hier über die bürgerliche Ordnung und die Politik in wechſelnden Facetten geſpielt.

Der Ausgangspunkt iſt ſicherlich ſo perſönlich wie nur möglich. Shakeſpeares leidenſchaftlicher Abſcheu vor dem Regimente der Menge, hervorgerufen durch ſeine Geringſchätzung gegen deren Urteilskraft, doch am tiefſten begründet in dem rein ſinnlichen Widerwillen ſeiner Künſtlernerven gegen die Atmoſphäre des gemeinen Mannes. Dieſer Abſcheu muß gerade jetzt bis aufs äußerſte gereizt geweſen ſein durch die Empörung über den Unverſtand des Publikums, die man in Troilus und Creſſida deutlich verſpüren kann, und da Shakeſpeare gleichzeitig in ſeinem Plutarch zum drittenmal einen römiſchen Stoff fand, der mit ſeinem augenblicklichen Gemütszuſtande übereinſtimmte und ihm zugleich das Bild einer ausgezeichneten Mutter vor Augen ſtellte, ſo hat er einen unwiderſtehlichen Trieb gefühlt, dieſen Stoff dramatiſch auszuformen.

Es war die alte, ſagenhafte Geſchichte von Coriolanus, des großen Mann und Feldherrn, der in jener allerälteſten, römiſchen Vorzeit mit dem Volke in ſeiner Vaterſtadt in einen ſo unlösbaren Konflikt gerät und dann von dieſem eine ſo übele Behandlung erfährt, daß er in ſeiner Erbitterung zu einem Todesverbrechen getrieben wird.

Doch um den Stoff als Ausdruck für ſeine Stimmung gebrauchen zu können, mußte Shakeſpeare ihn erſt von Grund aus umarbeiten. Plutarch iſt keineswegs parteiiſch gegen den gemeinen Mann. Er hat nach beſten Kräften verſucht, ſich in die Verhältniſſe jener ihm ſchon fernliegenden Vorzeit hineinzuverſetzen, wenn er ſich auch bezüglich der Einzelheiten bedeutende Selbſtwiderſprüche zuſchulden kommen läßt. Seine Erzählung geht in der Hauptſache darauf hinaus, daß der auf ſeiten der Reichen ſtehende Senat zu der Zeit, als Coriolanus ſchon hohes Anſehen und bedeutende Macht in der Stadt erlangt hatte, mit der großen Bevölkerung, die durch Wucherer entſetzlich gepeinigt wurde, in Streit geriet. Die Geſetze gegen die Schuldner waren nämlich außerordentlich hart. Man pfändete die Leute geringen Standes, verkaufte ihr bißchen Eigentum und warf ſelbſt ſolche Männer ins Gefängnis, die mit Narben bedeckt waren und aufs tapferſte gegen den Feind gekämpft hatten.

Bei dem letzten Kriege gegen die Sabiner hatten die Reichen den Plebejern versprechen müssen, in Zukunft gelinde vorzugehen; nach beendigtem Kriege jedoch brachen sie ihr Wort; die Pfändungen und Verhaftungen dauerten fort. Als das Volk dann beim Aufgebote gar nicht erschien, waren die Reichen trotz Coriolans Gegenvorschlag genötigt nachzugeben.

Shakespeare hat sich nun augenscheinlich von den freien bürgerlichen Gemeinden des Altertums gar keine Vorstellung machen können, und zwar am wenigsten von den Verhältnissen in dieser uralten Gärungszeit, da die römischen Plebejer sich zu einer energischen, politischen Partei vereinigten, zu einem Bürger- und Kriegerstand zugleich, und so den Kern bildeten, um den sich allmählich das ungeheuere, römische Reich formte — ein politischer Stand, von dem man hätte sagen können, was J. L. Heiberg vom Gedanken sagt: Er wird die Welt erobern, nichts Geringeres.

Zu Shakespeares Zeit, sozusagen vor seinen Augen, vollzog sich etwas Ähnliches. Das englische Volk begann eben damals den Kampf für die Selbstregierung. Da jedoch die Klasse, welche die Opposition bildete, dem Dichter und seiner Kunst feindlich gegenüberstand, so betrachtete er ihr Streben ohne Sympathie. So wurden denn für ihn jene stolzen und selbstsicheren Plebejer, die lieber nach dem mons sacer auswandern als sich unter das Joch der Patrizier beugen wollten, zu einem Londoner Pöbelhaufen, wie er ihn täglich vor Augen hatte. Die römischen Volkstribunen wurden in seinen Augen zu politischen Agitatoren schlimmster Art, zu eingebildeten und eitelen Schuften, zu Personifikationen von der Mißgunst, der Dummheit und rohen Mehrzahlsmacht des großen Haufens. Und mit Übergehung der Züge, die den römischen Plebs in ein vorteilhaftes Licht stellten, nahm er in seine höhnische Schilderung alle die Züge auf, von denen Plutarch in der Schilderung eines auf den Coriolikrieg folgenden Aufstandes berichtet, bei dem das Volk sich weniger klug benahm. Endlich verweilt er immer wieder, besonders in den leidenschaftlich schmähenden Äußerungen der Hauptperson, bei der außerordentlichen Feigheit der Plebejer, trotzdem Plutarch ausdrücklich Zeugnis für ihren Mut ablegt; seine Pöbelverachtung fand Nahrung in dem stets wiederkehrenden Betonen der erbärmlichen Furchtsamkeit der Menschenherde ungeachtet ihres förmlich kriegerischen Hasses gegen ihre großen Wohltäter.

Hat Shakespeare eine Hindeutung auf die Spannung und den Kampf zwischen James und dem englischen Volke machen wollen? Findet sich in Coriolanus unter vielem anderen auch der Seitenblick eines aristokratisch gesinnten Poeten auf englische Verhältnisse? Ich meine Ja. Wahrlich, die Ähnlichkeit zwischen dem persönlich so erstaunlich feigen James und dem stolzen, römischen Sagenhelden, der allein mit der ganzen Besatzung einer Stadt kämpft, war äußerst gering, und beinahe ebenso gering die Ähnlichkeit zwischen der Entschlossenheit des Helden und der Wankelmütigkeit James'. Es liegt auch keine Anspielung in dem rein Persönlichen, sondern in der allgemeinen Auffassung des Verhältnisses zwischen dem großen Wohltäter und dem Volke, nur als Haufen aufgefaßt, in der allgemeinen Betrachtung der Freiheitsbestrebungen als bloßer, nackter Meuterei.

Es ist schwer, es aussprechen zu müssen, aber je tiefer man in die Werke Shakespeares und in die Verhältnisse seines Zeitalters eindringt, um so mehr wird man von der Notwendigkeit überzeugt, in der er sich versetzt fühlte, trotz seines unzweifelhaften Ekels vor mancherlei Eigenschaften des Königs in der Königsmacht seine Stütze gegen seine Feinde suchen zu müssen — und um so mehr unzweifelhafte, wenn auch leichte und diskrete, an die Person des Monarchen gerichtete Artigkeiten findet man bei Shakespeare. Die Richtung des Blickes auf James hin verspürt man vielleicht zum ersten Male noch vor der Thronbesteigung des Königs in Hamlet, wo Shakespeare schwerlich ohne einen Dank oder einen Appell an den schottischen Fürsten so lange bei dem Verhältnisse des Prinzen zu den Schauspielern verweilt. Stark merkt man die Rücksicht in Maß für Maß, wo die Entfernung des Herzogs von Wien und sein doppelt wachsames Achten auf alles, was dort während seiner scheinbaren Abwesenheit im Schwange ist, sicherlich die augenblickliche nach der Thronbesteigung erfolgte, wenig mutige Entfernung des Königs von London, so lang die Pest dort raste, hat decken und erklären sollen. Dasselbe Verhältnis macht sich aufs neue hier in Coriolan geltend und noch ein letztes Mal im Sturm (zweifellos aus Veranlassung der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Prinzen Friedrich von der Pfalz geschrieben), wo die Schilderung des weisen Prospero einzelne, unendlich fein und geschmackvoll hingeworfene, aber unendlich unverdiente, an den weisen und gelehrten

König James gerichtete Artigkeiten enthält. Es besteht eine starke Analogie zwischen dem Verhältnis Molières zu Ludwig XIV. und dem Verhältnis Shakespeares zu diesem seinem König; die großen Männer hatten beide die religiösen Vorurteile der Bevölkerung gegen sich, beide hatten als königliche Theaterdichter Rücksichten zu nehmen; nur konnte Molière eine aufrichtigere Bewunderung für seinen Ludwig hegen, als Shakespeare sie James gegenüber zu empfinden vermochte.

Richard Garnett, der in einer übrigens meisterlichen Abhandlung über den Sturm in The Universal Review für 1889 Coriolanus ohne weiteres „eine Abspiegelung der Gefühle eines Konservativen bei James' Kampfe mit dem Parlamente" genannt hat — eine Äußerung, die viel zu weit geht — wirft die Frage auf, ob das Stück also durch den ersten oder durch den zweiten 1614 zum Ausbruch kommenden Konflikt veranlaßt sei, und da er sich für das letztere entscheidet, so gelangt er zu dem Ergebnis, womit er allein dasteht, daß Coriolanus Shakespeares letztes Stück sei.

Aber der Beweisgrund, den er für diese Ansicht geltend macht, wird sich bei näherer Betrachtung als völlig haltlos erweisen.

Einige Verse des fünften Aufzuges (Szene III, Zeile 97) lauten folgendermaßen:

Think with thyself
How more unfortunate than all living women
Are we come hither.

Der entsprechende, von Shakespeare benutzte Satz bei Plutarch hat in Norths Übersetzung in den älteren Ausgaben von 1595 und 1603 folgende Form:

How much more unfortunately than all the women living

und erst in der Ausgabe von 1612 steht wie in der Tragödie unfortunate. Dieser Umstand, den Halliwell-Philips entdeckt hat, führt ihn und Garnett zu der Annahme, daß Shakespeare die Ausgabe von 1612 benutzt und sein Drama also nicht früher habe verfassen können. Bedenkt man indessen, wie gering die Abweichung ist und wie sehr sie durch die Rücksicht auf das Versmaß geboten war, so ergibt es sich gleich, daß sie für die Datierung des Stückes außerordentlich wenig zu bedeuten hat. Dazu kommt

indeſſen, daß man aus dem Verhältnis zwiſchen Norths Überſetzung und anderen Einzelheiten in Coriolanus gerade den entgegengeſetzten Schluß ziehen könnte. Im vierten Aufzug (Szene V, Zeile 87) heißt es:

for if
I had feared death, of all the men i' the world
I would have 'voided thee; but in mere spite
To be full quit of those my banishers
Stand I before thee here.

Bei North lautet die Stelle in den Ausgaben von 1579 und 1595:

For if I had feared death, I would not have come hither to have put myself in hazard, but prickt forward with spite.

In allen folgenden Ausgaben ſind die hervorgehobenen Worte dagegen fortgefallen und durch with desire to be revenged erſetzt. Hieraus könnte alſo umgekehrt auf eine ſehr frühe Entſtehung von Coriolanus geſchloſſen werden. Doch beide Schlußfolgerungen haben gleich wenig zu bedeuten.

Es liegt alſo kein Grund vor, das wahrſcheinliche Datum 1608 zu verlaſſen, und vor allen Dingen liegt kein Grund vor, dies zu tun, um die Lage Coriolans zu der im Juni 1614 von James vorgenommenen zweiten Auflöſung des Parlamentes künſtlich in Beziehung zu bringen.

Denn ſoviel läßt ſich mit völliger Sicherheit dartun, daß der antidemokratiſche Geiſt und die antidemokratiſche Leidenſchaft des Dramas nicht aus der Betrachtung augenblicklicher, politiſcher Verhältniſſe entſprungen ſind, ſondern aus der eigenen, innerſten Perſönlichkeit Shakeſpeares, wie dieſe ſich durch vieljähriges Wachstum entwickelt hat. Die Antipathie gegen den großen Haufen, der förmliche Haß gegen die Menge als Menge iſt bei Shakeſpeare ſo alt, daß er ſich ſchon in ſeinen früheſten taſtenden Jugendarbeiten vorfindet.

Wir ſpürten ſchon dieſen Haß in der Schilderung von Jack Cades Aufruhr im zweiten Teil von Heinrich VI., die unzweifelhaft von Shakeſpeare herrührt (ſiehe 1. Teil, S. 34, 143). Ferner fanden wir ihn in dem vollſtändigen Übergehen der Magna charta in dem hiſtoriſchen Schauſpiel über König Johann (ſiehe 1. Teil, S. 193).

Es ist oben behauptet worden, daß Shakespeares aristokratische erachtung der Massenherrschaft in dem rein sinnlichen Abscheu iner Künstlernerven vor der Atmosphäre des gemeinen Mannes urzele. Um hierfür den Beweis zu finden, braucht man nur den lick über seine Werke hingleiten zu lassen. Schon im zweiten il (IV, 7) von Heinrich VI. wird auf die Atmosphäre hinge- utet. Märten bittet Cade, daß die Gesetze von England aus iem Munde kommen möchten. Smith bemerkt beiseite: Es werden nkende Gesetze sein; denn er stinkt aus dem Munde nach röstetem Käse. In Julius Cäsar stoßen wir wieder auf sen Zug in Cascas Beschreibung von der Haltung Cäsars beim percalienfeste, als er die Krone zurückweist (I, 2):

Er schob sie zum dritten Male zurück, und jedesmal, daß er sie aus- lug, kreischte das Gesindel und klatschten in die rauhen Fäuste und warfen schweißigen Nachtmützen in die Höhe und gaben eine solche Last nkenden Atem von sich, weil Cäsar die Krone ausschlug, daß Cäsar fast an erstickt wäre, denn er ward ohnmächtig und fiel nieder.

Man vergleiche die Worte, in denen Kleopatra ihren Abscheu ßert, im Gefolge von Cäsar Octavianus nach Rom geführt zu erden (V, 2):

Nun, Iras, was denkst du?
So gut wie ich wirst als Ägypterpuppe
Auch du in Rom zur Schau stehn: Handwerkssklaven
Mit schmier'gem Schurzfell, Winkelmaß und Hammer,
Die heben uns zur Schau empor; umwölken
Wird uns ihr dicker Hauch mit ekler Kost
Gestank, daß wir den Atem trinken.

Alle Hauptpersonen Shakespeares haben im Grunde dieselbe öbelscheu, oder wenn sie sie nicht an den Tag legen, so wird s stets als niedrige Berechnung gedeutet. Als Richard II. im rama gleichen Namens Bolingbroke des Landes verwiesen hat, ildert er dessen Abschied vom Volke mit folgenden Worten (I, 4):

Wir selbst und Bushy, Bagot hier und Green
Sahn sein Bewerben beim geringen Volk;
Wie er sich wollt' in ihre Herzen tauchen
Mit traulicher, demüt'ger Höflichkeit,
Was für Verehrung er an Knechte wegwarf,
Handwerker mit des Lächelns Kunst gewinnend
Und ruhigem Ertragen seines Loses,
Als wollt' er ihre Neigung mitverbannen.

Vor einem Auſterweib zieht er die Mütze;
Ein Paar Karrnzieher grüßten: „Gott geleit' euch!"
Und ihnen ward des ſchmeid'gen Knies Tribut,
Nebſt: „Dank Landsleute! Meine güt'gen Freunde!"

An den meiſten dieſer Stellen iſt es augenſcheinlich geradezu der üble Geruch, der Shakeſpeare zurückgeſchreckt hat. Er war auch inſofern ein echter Künſtler, als er für das durch häßliche Dünſte erzeugte Unbehagen empfänglicher war als irgend ein Weib.

Zu dem Zeitpunkte im Leben Shakeſpeares, wozu wir nun gelangt ſind, iſt dieſes Unbehagen wie jede andere Mißſtimmung bei ihm zu einem rein leidenſchaftlichen Unwillen herangewachſen. Die Tugenden und Vorzüge des gemeinen Mannes ſind für ihn nicht vorhanden, ſeine Leiden ſind eingebildet oder ſelbſtverſchuldet, ſeine Beſtrebungen: töricht, ſeine Rechte: Hirngeſpinſte, ſeine wirklichen Eigentümlichkeiten: Folgſamkeit dem gegenüber, der ihm ſchmeichelt, Undankbarkeit gegen den, der ihn rettet, und ſeine wirkliche Leidenſchaft iſt angeborener, tiefer und verbiſſener Haß gegen den, der groß iſt. Aber alle ſeine Eigenſchaften werden von der einen verſchlungen, daß er ſtinkt:

Coriolanus (III, 1).

Die wandelbare, ſtinkende Menge mag
Mich immer ſehn, wie ich nicht ſchmeichle, und drin
Sich ſelbſt beſchaun.

Brutus (II, 1).

Ich hört' ihn ſchwören,
Sollt' er einſt ſtehn ums Konſulat, nie würd' er
Erſcheinen auf dem Markt, auch antun nicht
Den kahlen Mantel der Erniedrigung,
Noch nach Gebrauch dem Volk die Wunden zeigend
Um ihren ſtinkenden Atem betteln.

Als die Plebejer ihn verbannen, beginnt Coriolanus ſeine Rede an ſie mit dem Ausrufe (III, 3):

Ihr bellend Hundepack! Deſſ' Hauch ich haſſe
Wie fauler Moore Qualm, deſſ' Lieb' ich ſchätze
Wie tote Leichnam' Unbeſtatteter,
Die mir die Luft verpeſten . . . .

Der alte Menenius, der begeisterte Bewunderer des Coriolanus, sagt zu den Volkstribunen, als er hört, daß der Verbannte zu den Volskern übergegangen ist (IV, 4):

Ihr habt's schön gemacht
Und eure Schurzfellmänner, die ihr so
Erpicht wart auf Handwerkerstimmen und
Den Hauch der Knoblauchfresser.

Und etwas weiter:

Da kommt der Hause.
Ist denn Aufidius bei ihm? — Ihr, ihr seid's,
Die ganz die Luft verpestet, da ihr hoch
Die stinkenden Kappen warft, frohlockend über
Coriolans Verbannung.

Fragt man nun, wie kam Shakespeare zu dieser so wenig politisch begründeten, aber sinnlich bestimmten Geringschätzung gegen das „Volk", das bei ihm stets mit dem gemeinen Manne gleichbedeutend ist, so liegt es nahe auf sein persönliches Leben und seine täglichen Erfahrungen zurückzugreifen. Wo kam er selbst fortwährend in Berührung mit dem Volke, das für ihn mit dem Menschenhaufen gleichbedeutend war? Das tat er bei seiner fast täglichen Wirksamkeit im Theater. Er litt darunter, stets mit dem großen, gemischten Publikum vor Augen schreiben, in Szene setzen und spielen zu müssen. Das Feinste und Beste, was er schuf, drang in der Regel am schwierigsten durch. Daher in Hamlet die bitteren Worte von dem vortrefflichen Stücke, das kaum ein einziges Mal aufgeführt werden konnte, „es gefiel der Million nicht" (siehe 1. Teil, S. 141), ein Ausdruck, in dem Shakespeare seine geringe Achtung vor dem gemeinen Mann als Kunstrichter zusammengedrängt hat. Sogar die vielen Dichter und Künstler, die ernsthaft und begeistert überzeugte politische Demokraten gewesen, haben ihren Glauben an den Wert von Mehrheitsentscheidungen selten als für ihre Kunst geltend betrachtet. Selbst der politisch volkstümlichste Künstler weiß allzu gut, daß auf diesem Gebiete das Urteil Eines Kundigen mehr bedeutet als das von hunderttausend Unkundigen. Bei Shakespeare erstreckte sich jedoch die künstlerische Geringschätzung gegen das Urteil der Menge auf das ganze außerhalb der Kunst liegende Feld.

Wenn er von der Bühne aus seinen Blick über das Gewimm von Köpfen gleiten ließ, die in dem offenen Hofe, der das Parter bildete, ihr unordentliches Haar oder ihre Glatzen mit flach Mützen bedeckt hatten, so konnte er sich nicht verhehlen, daß sei Gefühle mit den Jahren immer weniger mild geworden war gegen the groundlings, diese ungewaschenen Bürger, die v den feinen Herren auf der Bühne Abscheu hegten, und die v Ben Jonson mit dem scherzhaften Namen the understandi gentlemen of the ground bezeichnet worden waren. I Ziegenfellwämser rochen nicht gut, ihre schwarzen Kattunjac waren nicht schön. Nußknacker wurden sie genannt, weil sie e Nüsse knackten und die Schalen auf die Bühne warfen. E Kaprize reichte hin, daß sie außerdem Apfelsinenschalen, Stöp Wurstreste, und kleine Steine hinterhersandten, während Verkäu von Tabak, Bier und Äpfeln sich ihren Weg zwischen ihnen h durchbahnten. Schon ehe der Vorhang sich teilte, stieg fortwähre ein Qualm von Tabak und ein Dunst von Getränken aus ih Mitte empor, indes sie ungeduldig den Augenblick erwarteten, die Primadonna rasiert war und das Stück somit beginnen konn Die feinen Leute in den Logen und auf der Bühne, die sie n ihrem Hasse beehrten und mit denen sie stets Händel anzufang suchten, nannten sie Stinkards. Stets hagelten die Schimpfwo hin und her; zuweilen flogen Äpfel, oft flog Kot vom Parter auf die Bühne; man versuchte sogar dahin zu spucken. In Dekke The Gulls Hornebooke aus dem Jahre 1609 heißt e „Du kannst nicht von der Bühne verjagt werden, selbst we die Vogelscheuchen im Hofe dir drohen, dich auszischen, di anspucken.*) Noch zu einem so späten Zeitpunkte wie 161 heißt es im Prologe zu einer alten Komödie The hog h lost his pearl von den Schauspielern, sie liefen Gefahr, v denen da unten mit Äpfeln, Eiern oder Steinen beworf zu werden.**)

---

*) The stage, like time, will bring you to most perfect ligh and lay you open; neither are you to be hunted from thence, though the scar-crows in the yard hoot at you, hiss at you, spit on you.

**) We may be pelted off for what we know
With apples, eggs or stones, from those below.

Und wer weiß, ob Shakeſpeare mit dem übrigen, weniger raufluſtigen Publikum viel zufriedener war. Dieſes beſuchte vielfach das Theater nicht der Kunſt zuliebe, ſondern ganz anderer Umſtände halber. In einem alten Buche heißt es über das engliſche Schauſpiel: „In den Schauſpielhäuſern Londons iſt es Mode, daß die jungen Leute zuerſt ins Parterre gehen und ihre Augen über die Gallerie gleiten laſſen; dann, gleich Raben, die ein Aas erſpäht haben, eilen ſie dahin, wo es ſie gelüſtet, und ſchmiegen ſich ſo dicht, wie ſie können, an die Schönſten.“*) Ja ſelbſt die vornehmen Herren, die auf der Bühne ſaßen oder lagen, waren wahrſcheinlich nicht weniger mit ihren Damen beſchäftigt als die weniger vermögenden Theaterbeſucher. Nicht ſelten ſahen ſie wie Hamlet, den Kopf im Schoß ihrer Geliebten, dem Schauſpiel zu. In Fletchers Queen of Corinth iſt eine ſolche Situation beſchrieben.**)

Aus Dekkers The Gulls Hornebooke erſehen wir, daß die Zuſchauer auf der Bühne öfters ſehr eifrig Karten ſpielten; andere laſen, tranken und rauchten Tabak, worüber ſchon Chriſtopher Marlowe in einem Epigramm und Ben Jonſon noch im Jahre 1614 in Bartholemew Fair klagen (those, who accommodate gentlemen with tobacco at our theatres). In ſeinem Schauſpiel The Case is altered ſetzt Jonſon in einer Replik (II, 4) aufs ſorgfältigſte auseinander, wie launenhafte Junker ſich bei der Aufführung eines neuen Stückes benahmen: ‚Sie haben ſich ſo daran gewöhnt, alles ſchlecht zu finden, daß ſie nichts billigen, wie gut es auch erfunden und ausgearbeitet iſt, ſondern niedergeſchlagen daſitzen, Geſichter ſchneiden und ſpucken, mit ihren Ohren ſchütteln und ſchreien: Erbärmlich! Erbärmlich!

*) In the playhouses at London it is fashion of youthes to go firſt into the yarde and to carry their eye through every gallery; then, like unto ravens, when they spy the carion, thither they flye, and press as near to the fairest as they can.

Plays confuted in Five several Actions by Stephen Gosson 1580.

**) For the fine courtier, the woman's man
That tells my lady stories, dissolves riddles,
Ushers her to her coach, lies at her feet
At solemn masques, applauding what she
laughs at (I, 2).

indem ſie einfach ihr eigenes Weſen bezeichnen und ihre ver zerrten Geſichter als eine Schraube gebrauchen, womit ſie die wohl wollenden Mienen bei allen denen, die ihnen nahe ſitzen, von dem was ſie ſehen, fortdrehen."

Es trug vielleicht etwas zur Roheit des Theaterpublikum bei, daß die weiblichen Rollen ohne Ausnahme von jungen Männer geſpielt wurden, obgleich dieſer Umſtand auf der anderen Seite d Verhältniſſe beim Theater ſelbſt weniger frivol geſtaltet haben mu für Shakeſpeare muß es jedenfalls eine Erleichterung geweſen ſei daß zu allen den Übeln, mit denen er zu kämpfen hatte, wenigſten das reizende und ſchreckliche Übel, das man Schauſpielerinnen nenn nicht gehört hat.*) Der Gedanke, daß man Frauenrollen v Frauen ausführen laſſen könne, war in England ſo fremd, d derſelbe Mann, der in Italien die Exiſtenz der Gabel entdec ebendaſelbſt gleichzeitig das Vorhandenſein von Schauſpielerinn beobachtet. Coryate ſchreibt im Juli 1608 in Venedig: „Hi habe ich gewiſſe Dinge wahrgenommen, die ich noch nie geſeh habe. Denn ich ſah Frauen Komödie ſpielen, etwas, was ich no nie ſah, obgleich ich gehört habe, daß es zuweilen in London ve ſucht worden ſein ſoll. Und ſie traten mit einer ſo guten Anm auf, mit ſo richtigem Spiel, ſo richtigen Handbewegungen un allem, was ſich ſonſt für einen Schauſpieler ſchickt, wie ich es n je bei einem männlichen Acteur geſehen habe."**) Es vergeh vierundvierzig Jahre nach Shakeſpeares Tod, ehe ein Weib d engliſche Bühne betritt. Wir wiſſen genau, wann und in welche Stücke das geſchah. Am 8. Dezember 1660 trat die erſte en liſche Schauſpielerin in Shakeſpeares Othello als Desdemona au

*) Es iſt daher ein höchſt drolliger Fehler, den der übrigens au gezeichnete Schriftſteller, Profeſſor Fr. Paulſen, in ſeiner Abhandlung Hamle die Tragödie des Peſſimismus (Deutſche Rundſchau, 59. Band, S. 24 begangen hat, wenn er, um Hamlet als eine ſinnliche Natur darzuſtelle bemerkt: „Man erinnere ſich nur ſeiner Intimität mit den Schauſpieler als ſie ankommen, fällt ſein Blick ſogleich auf die Füße der Schau ſpielerin."

**) Here I observed certaine things that I never saw before; fi I saw women act, a thing that I never saw before, though I hav heard that it hath been sometimes used in London; and they perfo med it with as good a grace, action, gestures, and whatsoever con venient for a player, as I ever saw any masculine actor.

Wir beſitzen nämlich den bei dieſer Gelegenheit benutzten Prolog.*)

So wie das Theaterpublikum in jenen Tagen beſchaffen war, at es jedenfalls in Shakeſpeares Augen das Bild einer ganz un=ultivierten Horde dargeboten, und eben dieſer Schwarm iſt es, der n ſinnlichen Anblick, das handgreifliche Bild abgab, wonach hakeſpeare ſich ſeine Vorſtellungen vom „Volke" bildete. Während ſeiner Jugend dieſer Haufe ihm vielleicht etwas Wohlwollen und was Nachſicht einflößte, iſt er ihm nun geradezu widerwärtig worden. Vor allem hat ihn jedoch unzweifelhaft der fortwährende nblick dieſer understanders, das fortwährende Einatmen ihrer tmoſphäre dahin gebracht, nunmehr ſeinen Hohn gewaltſamer als über Volksbewegungen, Volksführer und alle für ihn in dem egriffe „der gemeine Mann" enthaltene Unverſtändigkeit und Un=mkbarkeit dahinſprudeln zu laſſen.

Mit ſeiner notwendigerweiſe äußerſt geringen, hiſtoriſchen ildung und Einſicht betrachtete er die alten Zeiten, ſowohl Roms ie Englands, in demſelben Lichte wie ſeine eigene Zeit. Schon as erſte Römerdrama Julius Cäſar legt von Shakeſpeares ntidemokratiſcher Grundanſchauung Zeugnis ab. Alles, was lutarch von der Dummheit und Grauſamkeit der Menge berichtet, reift er mit Begierde auf. Man rufe ſich z. B. die Stelle ins edächtnis zurück, wo der Pöbel aus Wut über den Verſchworenen inna den Dichter Cinna ermordet (III, 3):

Dritter Bürger

Euer Name, Herr! ehrlich!

---

*) An Prologue to introduce the first woman that came to act n the stage, in the tragedy called the Moor of Venice:

I come unknown to any of the rest
To tell you news; I saw the lady drest.
The woman plays to-day: mistake me not
No man in gown or page in petticoat:
A woman to my knowledge; yet I can't
If I should die, make affidavit on't . . .
T'is possible a virtuous woman may
Abhor all sorts of looseness and yet play.
Play on the stage — when all eyes are upon her,
Shall we count that a crime, France counts an honour?

Cinna

Ehrlich, mein Name iſt Cinna.

Erſter Bürger

Reißt ihn in Stücke! Er iſt ein Verſchworener.

Cinna

Ich bin Cinna der Poet! Ich bin Cinna der Poet!

Vierter Bürger

Zerreißt ihn für ſeine ſchlechten Verſe! Zerreißt ihn für ſeine ſchlechten Verſe.

Cinna

Ich bin nicht Cinna der Verſchworene.

Vierter Bürger

Es tut nichts: ſein Name iſt Cinna; reißt ihm nur den Namen aus dem Herzen und laßt ihn laufen.

Dritter Bürger

Zerreißt ihn, zerreißt ihn!

Wie man ſieht, läßt Shakeſpeare alle vier Bürger von demſelben mordluſtigen Wahnſinn erfüllt ſein. Es liegt hierin dieſelbe ariſtokratiſche Geringſchätzung, die aufs neue ſo ſtark hervortritt in dem augenblicklichen Anſchluß der Menge an den zuletzt auftretenden Redner, in deren Stimmungsumſchwung nach der Rede des Antonius; ja möglicherweiſe trägt dieſe Geringſchätzung in letzter Inſtanz auch Schuld an dem mißlungenen Bilde Cäſars. Nicht weil er die republikaniſche Staatsform umſtürzen wollte, iſt er vielleicht Shakeſpeare zuwider geweſen, ſondern weil er der Führer der römiſchen Demokratie war, und Shakeſpeare ſympathiſiert mit der Adelsverſchwörung gegen ihn, weil jede Volksgewalt, ſelbſt die, welche ſich dem Genie unterordnet, ihm als eine unmittelbar oder mittelbar von einem törichten Haufen ausgeübte Herrſchaft unſympathiſch iſt.

Ganz von demſelben volksfeindlichen Geiſte beſeelt tritt uns Shakeſpeares Perſönlichkeit nun im Coriolanus entgegen, nur daß hier in der ganzen Stimmung des Stückes alles, was in ſeinen früheren Erzeugniſſen zerſtreut war und halbwegs zufällig vorzukommen ſchien, zuſammengedrängt und hundertfach verſchärft und gekräftigt iſt.

Es ist mir nicht unbekannt, daß im großen und ganzen der die englische noch die deutsche Kritik meine Auffassung teilt. e Engländer, denen Shakespeare nach und nach nicht allein der itionaldichter, sondern das Organ der Weisheit geworden ist, licken in seiner Poesie in der Regel nur die Liebe zum Ein- hen, Gerechten und Wahren. Meistens sind sie deshalb der An- it, daß die Rechte des Volkes in diesem Drama mit gebührender tung behandelt seien; sie finden, daß im Stücke wie in einer enz alles enthalten sei, was zu Gunsten der Demokratie wie Aristokratie angeführt werden könne, daß jedoch Shakespeare ist unparteiisch sei: er steht, heißt es, keineswegs auf seiten es Helden, dessen Stolz, der zu unerträglichem Hochmut aus- et, seine Strafe erhält, indem er ihn dahin bringt, die Waffen gen sein Vaterland zu kehren, und ihn in einen elenden Tod rzt; das Verhältnis zu der Mutter ist das einzige, bei dem die nschen- und volksfeindliche Steifheit in dem Charakter Coriolans weicht und gemildert wird; im übrigen ist er durch und durch rt und unliebenswürdig; das römische Volk ist dagegen hier istens liebenswürdig und gut. Allerdings, sagt man, ist das olk etwas wankelmütig, aber Coriolan ist nicht weniger veränderlich d viel weniger unschuldig in seiner Unbeständigkeit; die Plünde- ngssucht des Volkes Corioli gegenüber, die den Marcius so sehr bittert, ist ein Zug, der beim gemeinen Soldaten zu allen Zeiten getroffen wird. Nein, Shakespeare hat nicht Partei ergriffen. enn er es mit einem hält, so ist dies der alte Menenius, eine eimütige, patriotische Seele, die dem Volke gegenüber einen unteren Humor bewahrt, selbst wenn er dessen Fehler noch so arf erkennt.

Ich habe hier nur eine Auffassung wiedergegeben, die von rvorragenden englischen und amerikanischen Shakespeareforschern tisch ausgesprochen worden ist — und sie findet ohne Zweifel rchgehends bei dem englisch redenden Publikum Beifall.*)

Auch in Deutschland gab es eine Zeit, da Shakespeares ramen von liberalen Professoren ausgelegt wurden, die ihn

*) Siehe Shakespeares Tragedy of Coriolanus by the Rev ary N. Hudson, Professor of Shakespeare in Boston University. ton 1881.

unwillkürlich mit ihren eigenen Ideen und denen des Zeitalters Übereinstimmung zu bringen wünschten. Damals sind viele V suche gemacht worden, Shakespeare in seiner Weisheit als polit vollständig unparteiisch darzustellen oder ihn wohl gar zu ein Liberalen zu machen, wie sie in den vierziger Jahren unseres Je alters in Mitteleuropa anzutreffen waren. Wir haben jedoch k Interesse daran, ihn umzuformen. Für uns kommt es nur dara an, daß unser Sinn fein und scharf genug ist, ihn selbst du seine Werke hindurch zu fühlen. Und man muß sich förml Scheuklappen umbinden, um nicht zu sehen, welcher Seite Sha speare hier seine Sympathie zugewandt hat. Nur allzu einig er mit den Senatoren, die da sagen, arme Bittsteller hätten kein angenehmen Atem. Nur allzu oft fühlt man es heraus, d Coriolanus, dem niemand widerspricht und den niemand widerle nichts anderes ausspricht, als was der Dichter selbst vertreten w

Gleich nachdem Menenius in der ersten Szene des Stüd den römischen Bürgern das Gleichnis von dem Magen und d Gliedern erzählt hat, tritt Marcius als leidenschaftlicher Fü sprecher für dieselben Anschauungen auf, die Menenius mit Hum vorgetragen hat:

Wer gute Wort' dir gibt, der schmeichelt mehr
Als ganz abscheulich. — Was denn wollt ihr, Hunde,
Die ihr nicht Frieden mögt noch Krieg? Der schreckt euch,
Der andre bläst euch auf. Wer euch vertraut,
Der trifft euch Hasen, wo er Löwen sucht,
Wo Füchse, Gänse. Ihr seid nicht fester, nein,
Als auf dem Eis in Brand gesetzte Kohlen,
Als Hagel in der Sonne. 's ist eure Tugend,
Zu preisen den, den Schuld daniederwirft,
Dem Recht dafür zu fluchen. Wer Größe
Erwirbt, erwirbt auch euren Haß, eur Trachten
Ist nur Gelüst des Kranken, der, was schlimmer
Sein Übel macht, begehrt . . . .
Hängt euch! Euch trauen?
Jede Minute wechselt euch den Sinn:
Den nennt ihr edel, den ihr kaum gehaßt,
Den schlecht, der euer Schmuck war . . . .

Die Tatsachen bestätigen jeden Satz, den Coriolanus hi ausgesprochen hat, so auch den, daß die Plebejer nur mit de Munde stark seien, jedoch Reißaus nähmen, sobald es zum Kamp

Beim erſten Zuſammenſtoß mit den Volskern ergreifen ſie
ucht (I, 4):

Marcius

Die Peſt des ganzen Südens fall' auf euch,
Schandflecke Roms! Ihr Herde — Geſchwür' und Beulen
Vergiften euch, daß Ekel ihr erregt,
Eh' man euch ſieht, und ihr einander anſteckt
Dem Winde entgegen meilenweit! Gansſeelen
In Menſchenform, wie reißt ihr aus vor Buben,
Die wohl vor Affen flöhn? Pluto und Hölle!
Nur hinten Wunden! Rücken rot, das Antlitz bleich
Vor Flucht und Fieberfurcht?

s gelingt dem Helden durch die Drohung, ſelbſt auf die
iden einhauen zu wollen, dieſe wieder gegen den Feind zu
, ihn in die Flucht zu ſchlagen und die Stadt zu erobern,
er — gleich einem Halbgott oder Kriegsgott — zunächſt
durch das ſich hinter ihm ſchließende Tor in die Stadt
ohne daß ein einziger ſeiner Soldaten ihm folgt; als er
im Kampfe mit den Feinden blutend auf der Stadtmauer
it, und die Stadt durch einen erneuten Angriff eingenommen
kennen die plebejiſchen Soldaten keine andere Sorge, als ſo
eute wie möglich an ſich zu reißen. So rollt denn wieder
onner des Zornes:

Seht dieſe Bummler, die nach riſſ'gen Drachmen
Die Stunden ſchätzen! Kiſſen, blei'rne Löffel,
Alt Eiſen, Wämſe, die der Henker ſelbſt
Verſcharrte mit den Eignern; dieſe Schurken,
Sie packen's auf, eh aus die Schlacht! — Haut ſie nieder!

ür Coriolan iſt die Volkspartei einfach der Inbegriff der

die nicht herrſchen kann
Und nicht gehorchen will.

ie übrigen Mitglieder des Adels ſind zu ſchwach, gegen die
ribunen aufzutreten, wie dieſe es verdienen, aber Coriolanus,
r Umfang der Gefahr erkennt, jene auf die Verwaltung der
Einfluß erlangen zu laſſen, ladet mutig wenn auch unklug
aß auf ſich, um ihnen zu trotzen und ſie zu hemmen
:

7*

Erſter Senator

Kein Wort mehr, darum flehn wir.

Coriolanus

Wie! Nicht mehr!
Wie ich für's Vaterland mein Blut verſpritzt,
Nicht fürchtend äuß're Macht, ſoll meine Lunge
Schreien, bis ſie aufplatzt wider dieſen Grind,
Des Gift wir gern entrönnen, gehn wir gleich
Recht aus auf Anſteckung.

Er beweiſt, daß das Volk die unentgeltliche Austeilung von Korn, die ſtattgefunden hat, nicht verdient habe. Als das Aufgebot zum Kriege erfolgte, hätten ſich die Plebejer dieſem entzogen. Im Kriege hätte ihr Mut ſich meiſt in Meutereien gezeigt. Die von ihnen gegen den Senat vorgebrachten Klagen ſeien grundlos. Nichts ſei erbärmlicher, als daß man ihnen aus Furcht vor ihrer Mehrzahl Anteil an der Macht eingeräumt habe. Und ſo lauten denn ſeine letzten Worte:

Die Doppelherrſchaft
— Wo ſtolz ein Teil mit Grund, frech ohne Recht
Der andere; wo Klugheit, Rang, Geburt
Nichts machen kann, als nach dem Ja und Nein
Des unverſtänd'gen Schwarms, — ſie ſetzt beiſeit
Was wahrhaft not tut und gibt Raum indes
Wertloſem Tand. Schließt man den Zweck ſo aus,
Nichts kann zum Zweck geſchehn . . . .

Ulyſſes in Troilus und Creſſida würde nicht anders ſprechen, und Ulyſſes vertritt doch die wahre ſtaatsmänniſche Weisheit. Wie man ſieht, werden weder die humanen Rückſichten auf die gedrückte Lage des gemeinen Mannes noch die gerechte Erwägung, daß der, dem die Laſten auferlegt ſind, auch bei deren Verteilung ein Mitbeſtimmungsrecht haben müſſe, irgendwie in Betracht gezogen. Und daß Shakeſpeare die politiſchen Anſchauungen Coriolans teilt, das legt er ohne Vorbehalt an den Tag, indem er die verſchiedenſten Perſönlichkeiten deſſen Äußerungen billigen läßt; ſie tadeln nur die herausfordernde Form, zuweilen nicht einmal dieſe. Die Schilderung des Menenius von den Volkstribunen gibt dem von Marcius entworfenen Bilde an Schärfe nicht das Geringſte nach (II, 1):

Unsre Prieſter ſelbſt müßten Spötter werden, begegneten ihnen ſo lächerliche Geſchöpfe als ihr ſeid. Wenn ihr am zweckmäßigſten ſprecht, ſo iſt's nicht das Schütteln eurer Bärte wert; und eure Bärte verdienen kein ſo ehrenvolles Grab, als eines Flickſchneiders Kiſſen auszuſtopfen oder in eines Eſels Packſattel beerdigt zu werden. Und doch wagt ihr zu ſagen, Marcius ſei ſtolz, der nach einem mäßigen Anſchlage all eure Vorfahren ſeit Deukalion her aufwiegt . . . .

Als Coriolan wegen ſeiner freien Sprache des Landes verwieſen worden iſt, kennt die Bewunderung des Menenius für ihn keine Grenzen (III, 1):

Sein Weſen iſt zu edel für die Welt;
Nicht ſchmeichelt' er Neptun um ſeinen Dreizack,
Noch Zeus um ſeinen Blitz. Sein Herz iſt auch ſein Mund:
Was ſeine Bruſt denkt, ſagt die Zung' heraus . . . .

Er wird alſo wegen ſeiner Tugenden, nicht ſeiner Mängel wegen verbannt. Und im Grunde denken alle wie Menenius. Als Coriolan zum Feinde übergegangen iſt und es gilt, ſeinen Zorn zu beſänftigen, teilt Cominius die Auffaſſung des alten Humoriſten von der Schuld des Volkes gegen ihn (IV, 4):

Wer wird drum flehn?
Hier den Tribunen wehrt's das Schamgefühl.
Das Volk verdient ſein Mitleid, wie der Wolf
Der Schäfer Mitleid . . . .

Ja ſelbſt Stimmen aus dem Volke geben Coriolanus recht (II, 2). Als der eine der Diener auf dem Kapitolium trotz ſeiner ſtarken Hervorhebung der Bravheit Coriolans ihn allzu ſtolz und dem gemeinen Manne zu feindlich geſinnt findet, widerlegt ihn der andere und gibt Coriolanus recht in deſſen gleich großen Verachtung vor dem Wohlwollen und dem Unwillen des Volkes; es wiſſe ja doch weder aus noch ein:

Hat es alſo lieb, ohne zu wiſſen warum, ſo haßt es auch ohne einen beſſeren Grund zu haben. Wenn alſo Coriolanus nicht danach fragt, ob es ihn liebt oder haßt, ſo beweiſt das ſeine genaue Kenntnis von ihrer Geſinnung, und durch ſeine edle Sorgloſigkeit läßt er ſie das deutlich erſehen.

Das iſt beinahe eine allzu gewählte Sprache für einen Diener. Man merkt, daß der Dichter ſich keine beſondere Mühe gegeben

hat, seine Stimme zu verstellen. Und er läßt ferner denselb[illegible] Diener auseinandersetzen, daß Coriolan sich um sein Vaterla[illegible] sehr verdient gemacht habe, indem er nicht emporgestiegen sei [illegible] andere, die mit der Mütze in der Hand dagestanden ohne so[illegible] etwas zu tun als Bücklinge zu machen und sich beim Volke ei[illegible] zuschmeicheln:

Er dagegen pflanzte ihnen dergestalt seine Verdienste vor Augen [illegible] seine Taten ins Herz, daß ihre Zungen, wenn sie schwiegen und nichts Gestänben, eine Art von undankbarer Beleidigung begingen. Das Gegenteil zu sagen, wäre eine Bosheit, die sich selbst Lügen strafen und von jedem Ohr, das es hörte, Vorwurf und Tadel erzwingen würde.

So zeugen also die Unmündigen im Geiste ebenso sehr für die Größe des Helden wie die feinsten und klügsten Patrizier.

Es ist meines Erachtens nicht schwierig, das zu verfolgen, was sich vor der Ausformung dieser Dichtung in der Seele Shakespeares vollzogen hat. Wenn er erwog, was in diesem traurigen Erdenleben seine Freude gewesen war, was es ihm erträglich gemacht hatte, so fand er als einzige, stets wenn auch nicht üppig sprudelnde, Freudenquelle: die Freundschaft einzelner Großen. Das Wohlwollen einiger vornehmen und vornehm denkenden Herren war der Ruhm seines Lebens.

Für die Massen empfand er nur Verachtung; er vermochte es nicht, und zwar jetzt weniger als je, sie in einzelne aufzulösen: er sah nur die sich bei diesen einzelnen entwickelnde Bestialität, sobald sie sich zu Massen vereinigten. So formte sich vor seinem Auge das Bild der Menschheit, als ob diese überhaupt nicht aus Millionen Einern, sondern aus einigen äußerst wenigen, großen Einern und Millionen Nullen bestände. Er neigte sich immer mehr der Auffassung zu, das alles, was dem Leben überhaupt Wert verleihe, durch das Dasein großer Menschen bedingt sei. Und so gelangt der Heldenkultus, den er schon von seiner frühesten Jugend an gepflegt hatte, zu einer noch weiteren Entwickelung. In seiner Jugend hatte diese Verehrung jedoch keinen streitbaren Charakter gehabt. Nun aber war dem so. Er nahm den Umstand, daß Coriolanus ein Kriegsheld ist, mit auf, weil er es mußte; das ist zufällig und imponierte ihm nicht; nicht den Raufbold in ihm, sondern den Halbgott wollte er verherrlichen. Denn jetzt betrachtete er die Verhältnisse und Bedingungen des Lebens so:

ɹen die wenigen, die einzelnen Großen bildete ſich mit Naturwendigkeit eine Verſchwörung des Haſſes und des Neides ſeiten der Kleinen und Erbärmlichen. Wie Marcius ſagt: er Größe erwirbt, erwirbt auch euren Haß."

Kraft dieſes Gedankenganges bekam Shakeſpeares Heldenhrung eine kleinere Zahl von Halbgöttern anzubeten, wurde : gleichzeitig viel durchgreifender. Hier tritt er in Ausdrücken bisher bei ihm unbekannter Stärke auf. Die Patrizier, die Wert des Coriolanus vollſtändig verſtehen, hegen für ihn eine von Anbetung oder erotiſcher Schwärmerei. Als ſeine alte ıtter dem Senator Menenius ſagt, es ſeien Briefe von ihrem hne angekommen, und hinzufügt: „Ich glaube, zu Haus iſt ɦ einer für euch," ſo ruft Menenius aus (II, 1):

Mein Haus ſelbſt ſoll tummeln heut' abend. Ein Brief für mich?

Virgilia

Ja, gewiß, es iſt ein Brief für Euch da; ich ſah ihn.

Menenius

Ein Brief für mich! Das macht mich auf ſieben Jahre geſund. Und all Zeit will ich dem Arzt ein Geſicht ziehn; das köſtlichſte Rezept im Galen nur Quackſalberei und gegen dieſes Präſervativmittel nicht ſo viel wert wie Pferdetrank.

So ſpricht ein Freund. Man höre nun ſeinen bitterſten ind, den Anführer der Volsker Aufidius, den er wie keinen deren gedemütigt, in einer Schlacht nach der anderen beſiegt hat. fidius haßt ihn, und wir haben ihn im Drama ſchwören hören: ı Tempel, kein Gebet der Prieſter, kurz nichts, das ſonſt einem tenden Haß Zügel anlege, ſolle ſeine Rachſucht hemmen können. hat geſchworen, wo er auch immer ſeinen Feind fände, ſelbſt ſeinem eigenen Herde, wolle er ſeine Hände in deſſen Herzblut ſchen. Als Marcius dann wirklich Rom verläßt, nach dem ıde der Volsker zieht und Aufidius in ſeinem Hauſe, an ſeinem de aufſucht — welche Bewunderung, ja Begeiſterung ergreift ıicht dieſen Feind, der ihn gerne haſſen und noch lieber geringzen möchte, bei dem bloßen Anblick ſeiner Perſon, dem bloßen ng ſeiner Stimme, dem bloßen Eindruck von der Größe ſeines ens! (IV, 3):

O Marcius, Marcius,
Jedwedes deiner Worte riß vom Herzen
Mir Wurzeln alten Grolls. Wenn Jupiter
Aus jeder Wolk' orakelnd ſagte: „Das
Iſt wahr!“ ich glaubte mehr ihm nicht als dir,
Höchſt edler Marcius. — O, laß mich ſchlingen
Die Arm' um dieſen Leib, an welchem mir
Die rauhe Eſche hundertmal zerbrach,
Den Mond mit Splittern ſchreckend! Hier umfaſſ' ich
Den Amboß meines Schwerts und kämpfe nun
So edel und ſo heiß mit deiner Liebe,
Als ich mit ehrbegier'ger Stärke je
Bekämpfte deine Tapferkeit. Vernimm:
Ich liebte meine Braut; nie hat ein Mann
So treu geſeufzt; doch daß ich hier dich ſehe,
Du edles Haupt! Mehr hüpft mein frohes Herz,
Als wie zuerſt mein junges Weib ich ſah
Mein Haus betreten . . . .

Alſo Heldenverehrung, ganze, unbedingte, bis zur Schwärmerei auf dem Hintergrund ebenſo unmäßiger Geringſchätzung gegen den großen Haufen, jedoch für jeden, der zu leſen verſteht, unverkennbar nicht die demütige Bewunderung fremder Größe, wie ſie in früheren Tagen z. B. in Heinrich V. hervortrat, ſondern eine andere, die ſich auf mächtiges und trotziges Selbſtgefühl und Überlegenheitsbewußtſein gründet.

Der Leſer möge ſich ins Gedächtnis zurückrufen, daß Shakeſpeare von ſeinen Zeitgenoſſen weniger als ein Dichter, der ſich als Schauſpieler ernährte, denn als ein Schauſpieler, der nebenbei auch dramatiſcher Schriftſteller war, aufgefaßt wurde, und ferner, daß der Schauſpielerſtand eine wenig angeſehene Kaſte war, ſowie daß die Arbeit des Dramatikers als eine geringgeſchätzte Art von Poeſie nicht mit zur Literatur gerechnet wurde. Die meiſten von Shakeſpeares Zeitgenoſſen ſind ohne Zweifel der Anſicht geweſen, daß nur ſeine kleinen erzählenden Dichtungen Venus und Adonis ſowie Lucretia ſein eigentliches Anrecht auf Lob begründeten, und ſie haben es ſicherlich bedauert, daß er, um Geld zu verdienen, in die Zunft der hundert dramatiſchen Dichter eingetreten war. Wie es noch in der Widmung zu Historiomastix (1634) heißt: „Es iſt ein geldgieriges Volk, dieſe Dramatiker, und ſie legen nicht das geringſte Gewicht darauf was ſie ſchreiben. Daher genieren ſie

ſich auch nicht. Sie plündern, ſtehlen, überſetzen, erweitern, ſetzen Himmel, Erde und Hölle in Szene . . . benutzen Begebenheiten von geſtern, Chroniken, Märchen, Romane . . . .“ Shakeſpeare gab denn auch nicht einmal ſelbſt ſeine Dramen heraus. Er fand ſich darin, daß gierige Buchhändler ſich ungeſetzlich ſeiner Werke bemächtigten und ſie mit einer Textbehandlung herausgaben, die ihn mit Grauen erfüllt haben muß. Wahrſcheinlich iſt es ihm ſo widerwärtig geweſen, ſeine Schauſpiele in einer ſolchen Geſtalt gedruckt zu ſehen, daß er ſelbſt nicht einmal ein Exemplar davon beſitzen mochte. In dieſer Beziehung war er ſo geſtellt wie ein moderner Schriftſteller, der durch keine literariſche Übereinkunft beſchützt iſt, und der ſeine Arbeiten in fremden Sprachen mißhandelt und verſtümmelt ſieht.

Er genoß zwar einer gewiſſen Popularität, aber er war und blieb ein Schauſpieler wie andere Schauſpieler (zweiten Ranges, hinter Burbage) und als Dichter war und blieb er einer unter den vielen. Niemals, unbedingt niemals bei einem Zeitgenoſſen Verſtändnis dafür, daß er einzig war, und daß der ganze Schwarm der anderen ihm nicht das Waſſer reichen konnte. Er lebt und ſtirbt als einer von den vielen.

Es iſt augenſcheinlich, daß ſich zu dieſem Zeitpunkte ſeines Lebens in ſeinem Inneren hiergegen eine mächtige Revolte erhoben hat. Hat es Augenblicke gegeben, in denen er ſeine Größe ganz empfunden und ganz begriffen hat? Es kann kaum anders ſein. Dieſe Augenblicke ſind jetzt häufig geweſen. Hat es Minuten gegeben, in denen er ſich ſagte: Nach fünfhundert Jahren, nach tauſend Jahren wird die Menſchheit meinen Namen noch kennen, meine Schauſpiele noch leſen? Wer kann hierauf antworten; es iſt aber wenig wahrſcheinlich, ſonſt würde er dafür gekämpft haben, ſeine Werke ſelbſt herauszugeben. Dagegen iſt es beinahe ſicher, daß er ſich zu dieſem Zeitpunkte eines ſolchen dauernden Ruhmes würdig erachtet hat. Aber er hat — das iſt klar — nicht daran geglaubt, daß die Nachwelt ſcharfſichtiger ſein, höher ſtehen, ihn richtiger ſchätzen würde als ſeine Zeitgenoſſen. Ein Begriff wie der von hiſtoriſcher Entwickelung iſt ihm ja fremd. Er hat vielmehr die Kultur ſeines Vaterlandes als in raſchem Rückſchritt begriffen betrachtet; er hat die Beſchränktheit um ſich her wachſen, die Frömmelei triumphierend vorrücken und ſeine Kunſt als Teufels-

werk bekämpfen sehen, und er ist zu einem Abscheu vor dem Menschenschwarm in der Zukunft wie in der Vergangenheit und Gegenwart gelangt, der ihn gegen dessen Lob wie gegen dessen Tadel gleichgültig machte. Deshalb hat es ihn ergötzt und gesättigt, diese Gleichgültigkeit bei Coriolan zu schildern, der hinausgeht, als der Senat sein Lob verkünden und ihn zum Konsul ernennen will, er, von dem Plutarch erzählt, das einzige, was ihm die Ehre lieb gemacht, sei die Freude gewesen, die seine Mutter über seinen Ruhm empfand, und der doch bei Shakespeare gleich zum Beginne des Stückes sagt (I, 9):

Meine Mutter,
Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
Wenn sie mich lobt, sie kränkt mich.

Shakespeares Wesen machte sich frei von dem Urteil der Menschen. Er wohnte nun auf den kühlen Höhen über der Schneelinie, jenseits von Menschenlob und Tadel, erhaben über die Freuden der Ehre und die Beschwerden des Ruhmes, die reine Luft der Gebirgsnatur einatmend, die hohe Gleichgültigkeit, worin die Seele schwebt, wenn sie von ihrer Verachtung getragen wird.

Einige wenige waren Menschen, die anderen Masse, Schwarm, Fischrogen, wie Menenius sie nennt. Deshalb fühlt er mit Coriolanus und verherrlicht ihn. Deshalb verleiht er ihm den Haß einer Cordelia gegen jede unwürdige und vorteilhafte Schmeichelei, ja er legt ihm ihre Worte auf die Lippen (II, 2):

Eur Volk
Lieb' ich nach seinem Wert.

Deshalb wappnet er ihn mit derselben strengen Wahrheitsliebe, mit der Molière später seinen Alceste ausstatten wird, macht ihn nicht nur nicht halbkomisch, sondern unbedingt heroisch (III, 3):

Ihr Urteil sei Tod vom Tarpejischen Felsen,
Landflüchtig Elend, Schinden, Not im Kerker
Bei einem Korn des Tags, — nicht wollt' ich mir
Erkaufen ihre Gnad' um ein gut Wort . . . .

Shakespeares ganze Seele ist mit diesem Coriolanus, wenn er sich nicht dazu bequemen kann, das Volk um das Konsulat als

n für seine unbestreitbaren Verdienste zu ersuchen. Mögen sie den Lohn für seine Taten geben, aber darum werben — he Qual!

Seine Freunde fordern von ihm, er solle der Sitte folgen persönlich als Bewerber auftreten. Shakespeare, der sonst dem tarch (Kap. XII ff.) Schritt für Schritt folgt, dichtet hinzu, dies dem Coriolan über die Maßen peinlich ist. Lange weigert ich. Während er sich bei dem griechischen Geschichtsschreiber e weiteres mit einem prächtigen Gefolge auf dem Forum ein- et und die im Kriege erhaltenen Wunden vorzeigt, kann Shake- res Held sich nicht überwinden, vor dem Pöbel mit seinen Taten prahlen noch seine Wunden zu zeigen, um das Mitleid und die wunderung der Menge anzurufen (II, 2):

Ich kann nicht
Dies Kleid antun, nackt dastehn und um Stimmen
Der Wunden halb sie betteln. Heißt es gut,
Daß ich dies Tun umgehe.

Endlich gibt er nach, aber kaum hat er das Forum betreten, verwünscht er das, worauf er sich eingelassen hat (II, 3):

Was muß ich sagen? —
„Ich bitt' Euch, Herr" — Verdammt! Ich kann die Zunge
Dazu nicht spornen! — „Seht, Herr, meine Wunden.
Ich kriegte sie für Rom, als die und die
Von Euren Brüdern schrien und rannten vor
Dem Schall der eignen Trommeln."

Er versucht sich zu bezwingen und wendet sich, wortkarg und schlecht verhehlter Ironie und Ungeduld an die zunächst Stehenden. ch auf die Frage, was ihn bewogen habe, als Bewerber aufzu- en, antwortet er auffahrend und unklug:

Mein eigenes Verdienst.

Erster Bürger

Eur eigenes Verdienst?

Coriolanus

Ja; nicht mein eigener Wunsch.

Zweiter Bürger

Wie! Nicht Eur eigner Wunsch?

Nein, Herr; es war noch nie mein Wunsch, den Armen mit Betteln lästig zu fallen.

Als er sich auf diese wenig diplomatische Weise einige Stimmen erobert hat, ruft er aus:

Höchst süße Stimmen!
Besser ist sterben, besser ist verhungern,
Als betteln so um schon verdienten Lohn.

Und als die Tribunen dann Ränke gegen ihn schmieden, das Volk aufhetzen, ihn nicht zum Konsul zu ernennen, und er sich dieser Verhöhnung gegenüber in dem Grade vergißt, daß sie die Verbannung über ihn verhängen können, explodiert er mit einem Ausbruch von erbitterten Schimpfworten und Drohungen: „Ihr bellend Hundepack!... Ich verbanne euch!", ungefähr so, wie ein paar Jahrtausend später ein anderer, erst bei dem Volke beliebter dann plötzlich vom demokratischen Neide angegriffener Mann, Gambetta, seinen entrüsteten Zorn über eine lärmende Volksversammlung in Belleville dahin donnerte: „Feiges Gezücht! Ich werde euch bis in eure Höhlen verfolgen!"

Die Natur des Stoffes und die ganze Anlage der Tragödie machten es zu einer Notwendigkeit, dem Selbstgefühl des Coriolanus einen ab und zu in seinem Ausdruck abstoßenden Hochmut beizumischen. Man verspürt jedoch durch die bewußte künstlerische Übertreibung in der Darstellung des Heldenstolzes, wie in jenen Tagen aus der Tiefe einer Menschenverachtung, so bewegt wie ein Meer im Sturm, in Shakespeares Gemüt ein unermeßlicher Stolz rein und felsenfest, emporgestiegen ist.

XII.

Coriolanus ist eine streng regelrecht gebaute Tragödie mit einfacher und kräftiger Handlung, stets steigender Spannung und logischem Ausgang. Von Othello abgesehen, hat Shakespeare seinen Stoff nie übersichtlicher geformt. Coriolanus ist das Trauerspiel von dem Los der unverbrüchlich wahrheitsliebenden großen Persönlichkeit in einer Welt von Kleingeistern und von dem Fluch, den der rücksichtslose, heroische Egoismus auf sich herabzieht

wenn er den Helden dahin bringt, seinen Stolz höher zu achten als irgend welche Pflicht gegen Staat und Vaterland.

Shakespeare hat sich von seiner aristokratischen Sympathie keineswegs verleiten lassen, die unverantwortliche Schuld Coriolans und deren notwendige Folgen zu übersehen. Aus Wut über seine Verbannung geht der große Feldherr zum Feinde des römischen Staates über, führt das Heer der Volsker gegen seine Vaterstadt, verwüstet, plündert und verbreitet Entsetzen, weist die ihn demütig bittenden Standesgenossen zurück und gibt erst nach, als die Frauen mit seiner Mutter und Gattin an der Spitze ihn um Gnade und Frieden anflehen.

Daß Shakespeare den Landesverrat nicht als ein verzeihliches Vergehen betrachtet wissen will, hat er durch die früher von Coriolan geäußerte Entrüstung, als man ihm den Schimpfnamen eines Verräters entgegenschleuderte, an den Tag gelegt (III, 3):

Der tiefsten Hölle Glut zehr' auf das Volk!
Verräter ich! — Schmähsüchtiger Tribun!
Blitzt' dir im Aug' zehntausendfacher Tod,
Faßt' deine Hand den Tod millionenfach,
Dein Lügenmaul ihn mehr noch; dennoch sag' ich
„Du lügst!" dir ins Gesicht, so frank und frei,
Wie ich zu Göttern flehe!

Und bald darauf läßt Coriolan sich dennoch durch seinen beleidigten Stolz verleiten, gerade das Verbrechen zu begehen, das er so entrüstet zurückgewiesen hat. Keine Rücksicht auf Vaterland und Mitbürger hält ihn zurück. Die Mutter, die er während seines ganzen Lebens vergöttert, und die Gattin, die er stets hochgeschätzt hat, sind die Mächte, an denen seine Rachsucht sich bricht. Aber er weiß auch sehr wohl, daß er sich aufopfert, indem er seinen Haß auf dem Altare der Familie opfert; denn die Volsker werden ihm nicht verzeihen, daß er, der Rom in ihre Gewalt gebracht, nun ihren Triumph an Rom ausliefert. Und er fällt denn auch, von der stets wachen Eifersucht des Aufidius getroffen, die sich nun kraft des Zornes der enttäuschten Volsker geltend machen kann.

Alle diese Hauptcharaktere und diese ganze wohlgebaute Handlung fand Shakespeare bei Plutarch in beinahe fertigem Zustande vor. Hinzugedichtet hat er: die Persönlichkeiten der Tribunen, die Rolle des Menenius mit alleiniger Ausnahme des Gleichnisses von dem

Magen und den Gliedern, sowie die Gestalt der Virgilia, die in der Sage nicht viel mehr als ein Name ist, während Shakespeare aus dem Vorliegenden mit wenigen Strichen eine Frau gezeichnet hat deren Anmut in der Sanftherzigkeit ihres Wesens besteht. „Heil dir, mein holdes Schweigen!“ begrüßt Marcius sie bei seiner Heimkehr (II, 1), und sie ist durch diesen Ausruf erschöpfend bestimmt. Übrigens sind einzelne ihrer Hauptäußerungen sowie die wichtigsten der Volumnia in den Mund gelegten Antworten nur nach Plutarch Prosa in Versform gebracht, und einfach dadurch rollt in den Adern dieser Frauen so viel echtes römisches Blut.

Besonders Volumnia ist die wahre, römische Matrone aus den Tagen der Republik. Sie ist mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet, und ihr reiches und kräftiges Wesen entbehrt auch nicht der Schattenseiten. In den alten, römischen Sagen nimmt der Krieger stets den ersten Platz ein, die Mutter den zweiten. Volumnias Verwandtschaft mit dem Sohne spürt man in ihrem ganzen Auftreten und in allen ihren Worten. Als Weib ist sie mehr als er geneigt, Verstellung anzuwenden oder doch anzuerkennen; ihr Gemütsart ist aber nicht weniger trotzig-stolz als die seine.

Ihr erster Gedanke kann jesuitisch sein, ihr zweiter ist stets gewaltsam (III, 2):

O Sohn, Sohn, Sohn!
Ich wünscht' Euch erst gehüllt in Eure Macht,
Eh' Ihr sie abgenutzt.

Coriolanus

Laßt gut sein.

Volumnia

Ihr konntet ganz der Mann sein, der Ihr seid,
Bei mindrem Eifer, es zu sein. Man hätt' Euch minder
Durchkreuzt in Euren Zwecken, wenn Ihr nicht
Kundgabt, was Ihr bezwecktet, als sie noch
Macht hatten, Euch zu stören.

Coriolanus

Laßt sie hängen.

Volumnia

Ja, und verbrennen auch.

Und zu guter Letzt tritt sie den Tribunen gegenüber nicht mit größerer Mäßigung, sondern mit ganz derselben Schmähsucht auf

ie der Sohn. Sie ſchimpft wie er, und man fühlt auch aus ihren epliken die Befriedigung heraus, die Shakeſpeare zu dieſem Zeitunkte darin gefunden hat, zu ſchmähen, oder richtiger, ſeine dramaſchen Figuren ſich durch Schimpfworte erleichtern zu laſſen.

Volumnia ruft (III, 5) dem Tribunen zu:

O, füchſiſch Tun,
Den bannen, der mehr Wunden ſchlug für Rom,
Als du je Worte ſprachſt!

Sicinius

O güt'ger Himmel!

Volumnia

Mehr edle Wunden, als du weiſe Worte,
Und das für Rom. — Eins ſag' ich dir — doch geh —
Nein, bleibe doch nur da. — O, daß mein Sohn
Wär' in Arabien, deine Zunft vor ihm,
Sein Schwert in ſeiner Hand!

Lehrreich iſt es, die letzten Worte, die Volumnia im fünften uſzuge an ihren Sohn richtet, mit der Rede zu vergleichen, wie e bei Plutarch lautet. Shakeſpeare folgt ſeiner Quelle Schritt ir Schritt, aber die ſchlichteſten menſchlichen Züge hat er hinzuſügt. So Folgendes:

Nie im Leben
Erwieſ'ſt du Liebe deiner treuen Mutter,
Weil, arme Henne, treu der einz'gen Brut,
Sie in den Krieg dich gluckte und nach Haus
Mit ſichrem Ruhm bedeckt.

Die ſteife, ſoldatiſche Haltung der Geſtalt wird durch dieſe icheren Züge, womit Shakeſpeare ſeine Zeichnung vollendet hat, milbert.

Die Diktion iſt hier ſo wie überall in dem Zeitraume von hakeſpeares höchſter Reife. Aber noch nie hatte er kühnere Gleichſſe angewandt, beim Ausformen ſeiner Ausdrücke größerer Eigenächtigkeit gezeigt, niemals mehr Gedanken- und Gefühlsſtoff in öglichſt wenig Verſe zuſammengedrängt.

Die ausgezeichnete Organiſation des Stoffes haben wir hervorhoben. Dieſe ſchließt jedoch nicht aus, daß in der Handlung oße Unwahrſcheinlichkeiten vorkommen, die teils märchenhafter, ls allgemein kindlicher Art ſind.

Fürs erste ist die Körperkraft und der Mut der Hauptperson bis ins Mythische übertrieben. Er dringt allein in eine Stadt ein, kämpft drinnen mit dem ganzen feindlichen Heer, zieht sich zwar verwundet, jedoch nicht besiegt zurück. Derartiges wird nicht einmal in den biblischen Ursagen erzählt, die doch den himmlischen Beistand zu Hilfe nehmen. Weder Simsons Entweichung aus Gaza (Richter 16_3) noch die Art und Weise, wie David aus Kegila entschlüpft (I. Sam. 23) sind in dem Grad abenteuerlich heroisch.

Unwahrscheinlich ist ferner die so unverständig hochmütige und herausfordernde Haltung des Senats und besonders Coriolans den Plebejern gegenüber. Welche Macht haben die Vornehmen hinter sich, die ein solches Auftreten möglich macht? Sie haben ja schon einmal bei einem politischen Streite weichen und die Errichtung der Tribunenwürde einräumen müssen, und keiner von ihnen wagt nur daran zu denken, dem Verbannungsurteil der Tribunen zu trotzen. Warum denn bei jeder Gelegenheit höhnen und verletzen? Und wie läßt es sich erklären, daß der tapfere Adel, der sich stets so heldenmütig geäußert hat, sich so erbärmlich selbstaufgebend erweist, als Coriolan gegen Rom vorrückt? Die Aristokraten haben Parteigeist genug, um bei der Niederlage nur über die Ratlosigkeit und das selbstverschuldete Unglück der Plebejer zu triumphieren: schließlich werfen sie sich sogar mit Hintansetzung aller Würde dem erzürnten Landesverräter zu Füßen.

In diesem Punkte fand sich in Shakespeares Quelle eine Unklarheit, die ihm viele Beschwerden verursacht hat.*) Bei Plutarch schont Coriolan an der Spitze seines Heeres die Güter der römischen Patrizier, wogegen er den Besitz der Plebejer plündert, während er die eine lateinische Stadt nach der anderen erobert. Als er dann Lavinium belagert, schlägt in Rom die Stimmung plötzlich um. Die Plebejer wollen die Verbannung Coriolans aufheben, während der Senat sich diesem Vorhaben widersetzt; den Grund erfahren wir nicht. Erst als der Feind sich in nächster Nähe der Stadt befindet, entschließt sich der Senat zu unterhandeln.

---

*) Das ist sehr gut auseinandergesetzt in Kreyßigs in vieler Beziehung lehrreichem und ansprechendem Werke Vorlesungen über Shakespeare 1859 II, Seite 110.

Coriolan stellt mäßige Friedensbedingungen; er fordert vor allem die Aufnahme der Volsker in den lateinischen Bund. In Rom ist man mutlos, nichtsdestoweniger antwortet der Senat so hochmütig wie möglich: Die Römer werden niemals aus Furcht nachgeben; wenn die Volsker eine „Begünstigung" erreichen wollen, so müssen sie zunächst die Waffen niederlegen. Unmittelbar darauf gibt sich der Senat selbst vollständig auf und sendet die Frauen als Bittstellerinnen ins feindliche Lager.

Shakespeares Coriolan nimmt nicht die Rücksichten auf seine Parteigenossen wie der Held der Sage. Aber der Adel tritt ihm gegenüber ebenso feige und kopflos auf wie bei Plutarch. Cominius, Titus Lartius und die anderen, die erst als äußerst tapfer gezeichnet sind, zeigen sich nachher als demütige Tröpfe. Kurz, verschiedene der Widersprüche, an denen Plutarchs Erzählung so reich ist, sind in Shakespeares Drama übergegangen.

Es liegt hierin ein Zeugnis von einer gewissen Flüchtigkeit in der Arbeit, die sich von jetzt an bei Shakespeare geltend zu machen beginnt. Er arbeitet von diesem Zeitpunkte an nicht mehr wie früher seine Schauspiele durch.

Hiermit soll jedoch keineswegs auf den Umstand angespielt werden, daß in diesem Drama der Charakter der Hauptperson Inkonsequenzen aufweist; diese tragen nur dazu bei, ihn lebendig und wahr erscheinen zu lassen; der Dichter hat sie unbewußt hervorgezogen oder ist zu genial gewesen, sie zu vermeiden. Als Coriolan sich bis aufs äußerste weigert, die Plebejer um ihre Stimmen zu bitten, hat er z. B. folgende Erwägung (II, 3):

So will's der Brauch.
Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
Wird nie der Staub der Vorzeit abgestreift,
Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft
Daß Wahrheit nie ihn überragt.

Coriolan fühlt nicht, daß er hiermit eine Sentenz ausspricht, welche die ganze ultrakonservative Staatsweisheit, zu der er sich bekennt, an der Wurzel trifft. Das ist ja eben die Sache, die Coriolan nicht hat einsehen wollen, daß, wenn Sitte und Gebrauch in allen Punkten befolgt werden sollen, wir die Torheiten der Vergangenheit niemals los werden, das Vorurteilsgebirge, das uns

den Weg ſperrt, nie ſprengen, ja nicht einmal den Staub entfernen können, der die Vernunft früherer Zeiten verunſtaltet und beſudelt. Coriolan hält Verjährung ſtets für Recht. Er ſelbſt empfindet es nicht, daß ſeine Geringſchätzung gegen die Perſönlichkeiten der Volkstribunen und gegen die breiten Schichten der Bevölkerung ihn dahin gebracht hat, einen in politiſcher Beziehung unhaltbaren und wertloſen Standpunkt einzunehmen — man iſt deſſen nicht völlig gewiß, ob Shakeſpeare hier tiefer gefühlt und ſchärfer gedacht hat als ſein Held. Doch bewußt oder unbewußt hat er jedenfalls dieſe belebende Inkonſequenz, dieſen Widerſpruch in die Seele des Helden niedergelegt.

Troilus und Creſſida ſtrömte über von Verachtung gegen das weibliche Geſchlecht als ſolches, gegen die Erotik als komiſche oder erbärmliche Sinnlichkeit, gegen den falſchen Heldenruf und die unechte Kriegergröße. Coriolanus ſtrömt über von Verachtung gegen den gemeinen Mann, gegen das Volk als den großen Haufen, gegen die Dummheit und Unbeſtändigkeit der Unwiſſenden, die Feigheit und Undankbarkeit der Sklavenſeelen, die Niedrigkeit ihrer Führer.

Doch die leidenſchaftliche Verachtung, die Shakeſpeares Gemüt erfüllt, nimmt noch ein drittes Mal einen Anlauf und gelangt zu ihrem ſtärkſten und wildeſten Ausbruch in dem Werke, das er nun vornimmt. Die Exploſion in Timon gilt keinem einzelnen Geſchlecht, keinem einzelnen Stande, keinem einzelnen Volke, keiner Klaſſe, keinem Bruchteil der Menſchheit. Sie wird durch die reine, niemand und nichts verſchonende Menſchenverachtung verurſacht.

XIII.

Timon von Athen iſt uns in einer traurigen Geſtalt zuhanden gekommen. Der Zuſtand des Textes iſt häufig entſetzlich, und außerdem finden ſich von Szene zu Szene, zuweilen von Seite zu Seite, ſo durchgreifende Unterſchiede im Stil und in der ganzen Haltung des Stückes, daß ſie ſich aus der Vorausſetzung, alles ſtamme von demſelben Verfaſſer, nicht erklären laſſen. Nicht ſelten werden Fäden angeknüpft, die nicht weitergeführt werden: an nicht wenigen Stellen werden Verhältniſſe vorgeführt oder beſprochen,

die nicht vorbereitet worden sind. An den besten Stellen stammt die Versbehandlung entschieden von Shakespeare, aus diesem gedankenreichsten Zeitraum seines Lebens, an anderen Punkten ist sie nachlässig, schlaff, unmelodisch und verzweifelt eintönig; aber besonders ist der Prosadialog in seiner Weitschweifigkeit und Gesuchtheit, in feste und energische Szenen eingeschoben, abstoßend schlecht.

Alle Forscher sind denn auch in unseren Tagen darüber einig, daß wir in Timon (wie in Perikles) nur ein großes Shakespearisches Bruchstück vor uns haben.

The Lyfe of Timon of Athens ist zum erstenmal in der ersten Folioausgabe von 1623 gedruckt. Betrachtet man diese genauer, so entdeckt man gleich den sonderbaren Umstand, daß die Tragödie, die zwischen Romeo und Julia und Julius Cäsar eingebracht ist, mit vier Seiten beginnt, die 80, 81, 82, 81 statt 78, 79, 80, 81 paginiert sind, und mit Seite 98 schließt. Dann nehmen die Namen der Schauspieler, denen sonst nie mehr als der notwendigste Platz eingeräumt wird, die ganze Seite 99 ein, und Seite 100 steht leer. Unmittelbar darnach beginnt Julius Cäsar und zwar mit der Seitenzahl 109. Fleay hat richtig bemerkt, daß Troilus und Cressida, welches Schauspiel, wie wir sahen, unpaginiert ist, genau den Platz von Seite 78 bis 108 ausgefüllt haben würde. Durch ein Versehen, das uns einen Fingerzeig gibt, tragen außerdem die zweite und dritte Seite dieses Stückes noch die Seitenzahlen 79 und 80. Man hat also augenscheinlich Troilus und Cressida ursprünglich unter die Tragödien einfügen wollen, hat dann aber bemerkt, daß in Wirklichkeit nichts Tragisches in dem Stücke enthalten sei, und hat sich, da Julius Cäsar schon gedruckt war, nach einem anderen tragischen Werke umgesehen, das den auf diese Weise entstandenen leeren Raum einigermaßen ausfüllen könnte.

Shakespeare ist auf diesen Stoff gestoßen, als er seine Vorstudien zu Antonius und Kleopatra machte In dem Lebenslaufe des Antonius von Plutarch findet sich (Kap. 78) eine kurz gefaßte Schilderung von Timon und seinem Menschenhasse, von seinen Beziehungen zu dem Zyniker Apemantus und zu Alkibiades, die Geschichte von dem Feigenbaume, und der Wortlaut seiner beiden Grabschriften, die in Timon von Athen vorkommen.

8*

Dieſer Stoff hat Shakeſpeare augenſcheinlich durch die Übereinſtimmung mit ſeiner eigenen zu dieſer Zeit zerriſſenen und empörten Grundſtimmung angezogen; er begann ſich darin zu vertiefen; auf irgend einem Wege iſt er mit Lukians damals noch nicht überſetzten Dialoge Timon bekannt geworden, der viele Züge enthielt, die der Geſchichte Fülle verliehen und die er ſich aneignen konnte: das Auffinden des Geldſchatzes in der Erde, die Rückkehr der Schmarotzer und deren Vertreibung uſw.

Aller Wahrſcheinlichkeit nach hat Shakeſpeare dieſe Einzelheiten aus einem ihm vorliegenden älteren Schauſpiele über Timon kennen gelernt.

Im Jahre 1842 gab Dyce ein in der Handſchrift vorgefundenes Schauſpiel Timon heraus, das nach der von Steevens ausgeſprochenen Anſicht um das Jahr 1600 entſtanden ſein muß, und für die Aufführung in irgend einem akademiſchen Kreis geſchrieben zu ſein ſcheint. In dieſem Stücke kommt der treue Hausverwalter vor wie bei Shakeſpeare, und die Szene mit dem Abſchiedsbankett, die den dritten Aufzug beſchließt. Nur bewirft Timon hier ſeine Gäſte mit Steinen, die wie Artiſchocken bemalt ſind, und nicht mit lauwarmem Waſſer. Von dieſem Zuge iſt indeſſen in Shakeſpeares Timon in den Schlußzeilen des Aufzugs eine Spur zu finden:

Lord Timon raſt.
Das fühlen Mark und Bein
Juwelen ſchenkt er bald, bald Kieſelſtein.

Auch in dieſem, übrigens durchaus nichtsſagenden, Schauſpiele findet Timon Gold. Seine Geliebte, die ihn verlaſſen hat, kehrt dann zu ihm zurück; er verſtößt ſie jedoch wie alle die anderen, die ihn aufſuchen, mit Verachtung und ruft aus: „Weshalb plagt ihr mich, ihr Furien! Ich rufe alle Götter als Zeugen an, daß ich die Namen: Freund, Vater und Genoſſe verabſcheue. Ich verfluche die Luft, die ihr einatmet; mir ekelt davor, ſelbſt ſie einzuatmen.“ Darauf erklärt er ſich jedoch in einem Epiloge höchſt naiv für vollſtändig bekehrt: „Nun bin ich allein. Das Geſindel hat mich verlaſſen. Aber was iſt das? Ich fühle eine plötzliche Veränderung. Meine Wut iſt vorüber; mein Herz wird mild und legt ſeinen Haß beiſeite.“ Dann ſchließt er noch naiver mit einer

Bitte um Beifall: „Mögen liebevolle Hände, laut klatschend, Timon ur Stadt zurückrufen.“*)

Es liegt keinerlei Beweis vor, daß Shakespeare dieses Stück ekannt habe. Wahrscheinlicher ist es, daß er ein anderes Schauiel über Timon benutzt hat, das seiner Truppe gehörte, das jedoch i seiner ursprünglichen, obgleich aus derselben Zeit stammenden, estalt keinen Beifall fand, und das er dann — auf Wunsch iner Gesellschaft — einer durchgreifenden Bearbeitung unterwarf. icht so zu verstehen, daß die Tragödie in der uns überlieferten estalt ganz und gar als sein Werk zu betrachten wäre; allzu iele Partien tragen das Gepräge einer anderen, weit matteren and; sondern so, daß die wesentlichen, lyrischen, stark pathetischen artien von ihm und ausschließlich von ihm sind.

Es gibt hierüber zwei Theorien. Fleay hat sich in einer beunten, mit vieler Sorgfalt ausgeführten Untersuchung bestrebt, hakespeares Anteil an der Tragödie als den ursprünglichen und lbständigen Teil darzustellen, der später von einem anderen, unterordneten Schriftsteller für die Bühne vervollständigt worden sei. r hat alle die unzweifelhaft von Shakespeare stammenden Partien usgesondert und sie als ein selbständiges Schauspiel drucken lassen, as seiner Meinung nach nicht nur das einzig Wertvolle aus imon von Athen enthalte — darüber wird leicht Einigkeit reicht — das aber außerdem, um verstanden zu werden, der brigen Replikeu und Szenen völlig entraten könne.**) Diese An-

---

*) Why vexe yee me, yee Furies? I protest
and all the Gods to witnesse invocate,
I doe abhorre the titles of a friende,
of father, or companion. I curse
the aire yee breathe; I lothe to breathe that air
. . . . . .
I now am left alone: this rascall route
hath left my side. What's this? I feele through out
a sodeine change: my fury doth abate,
my hearte growes milde, and laies aside its hate.
. . . . . .
Let loving hands, loude sounding in the ayre
cause Timon to the citty to repaire.

**) New Shakspere Society's Transactions 1874. Seite 130 is 194.

ſicht, daß Shakeſpeare hier ohne irgend eine fremde Grundlage gearbeitet habe, wird von Swinburne geteilt, der ſonſt wohl niemals in irgend einem Punkte mit Fleay einig geweſen iſt. Swinburne iſt zuerſt der Meinung geweſen, daß Shakeſpeare in ſeiner Arbeit einfach durch ſeinen frühen Tod unterbrochen worden ſei, dann jedoch neigte er ſich der Anſicht zu, daß Shakeſpeare den Stoff nach kürzerer oder längerer Beſchäftigung mit ihm als zur dramatiſchen Behandlung allzu wenig geeignet — wenigſtens eine Zeitlang — hingelegt habe. Er unterſchätzt das hier von Shakeſpeare geleiſtete Stück Arbeit keineswegs, ja er äußert ſogar von dem vierten Aufzug des Dramas, dieſer bilde eine ſolche Tragödie, wie man ſie von Juvenal hätte erwarten können, wenn ihm der göttliche Geiſt des Äſchylos eingeblaſen worden wäre.*)

Die entgegengeſetzte Theorie, daß Shakeſpeare gewiſſe Hauptpartien eines fertigen Stückes über Timon umgearbeitet habe, während der Reſt in ſeiner plumpen Unvollkommenheit ſtehen geblieben ſei, iſt zuerſt von den Engländern Sympſon und Knight ausgeſprochen worden. Delius hat ſie erſt angegriffen, dann unter Darlegung ſeiner Gründe in einer ausführlichen Abhandlung aufs eifrigſte unterſtützt.**) Dieſen Forſchern hat ſich ſodann der Kommentator der Irvingausgabe, H. A. Evans, angeſchloſſen. Es herrſcht zwiſchen den beiden Gruppen geringe oder keine Uneinigkeit darüber, welche Partien Shakeſpeare zu verdanken ſeien und welche nicht. Die Verſchiedenheit der Auffaſſung gilt ausſchließlich der Frage, ob Shakeſpeare hier das Werk eines anderen Mannes bearbeitet habe oder ob ſeine eigene Arbeit von einem anderen ausgefüllt ſei.

Da Fleays Verſuch, die Shakeſpeareſchen Partien zu einem zuſammenhängenden und verſtändlichen Schauſpiel auszuſondern, nun unbedingt geſcheitert iſt, indem ſehr viel von dem Schwachen und Fremdartigen zum Verſtändnis unumgänglich notwendig iſt, ſo iſt es ſicher am vernünftigſten, Shakeſpeare als den Bearbeiter zu betrachten, und engliſche Kritiker haben ſich dahin ausgeſprochen, daß die zwiſchen ſeinen Szenen ſtehen gebliebenen unbefriedigenden

*) Swinburne: A study of Shakespeare. Seite 212—215.

**) Jahrbuch der deutſchen Shakeſpearegeſellſchaft. III. Seite 334—361.

Partien von seinen Zeitgenossen George Wilkins und John Day herstammen.

Die Beantwortung der Frage ist so schwierig, daß es jetzt, nach beinahe dreihundert Jahren, besonders für einen Kritiker, dessen Muttersprache nicht Englisch ist, unmöglich sein dürfte, sich mit Entschiedenheit darüber zu äußern. Der beste Ausweg wäre der, daß bei dem jetzt so siegreich vordringenden Mystizismus und Okkultismus einige der Edlen, die mit Hilfe von kleinen Tischen und Bleistiften mit der Geisterwelt verkehren, Shakespeare veranlaßten, selbst unumwundene und erschöpfende Aufklärungen zu geben. Bis dahin müssen wir uns mit Wahrscheinlichkeiten begnügen.

Wer den Stoff nur aus einer Übersetzung kennt, oder, wie die deutschen Kritiker Gervinus und Kreyßig, nicht hinlänglich auf die Sprachform achtet, wird vielleicht die Notwendigkeit, außer Shakespeare einen anderen Dichter anzunehmen, gar nicht einsehen. Und die Möglichkeit ist ja immerhin nicht ausgeschlossen, daß selbst die in ihrer Prosaweitschweifigkeit schwachen und mißratenen Partien wenigstens von Shakespeare angelegt sein können, und daß vieles, das seiner durchaus nicht würdig erscheint, dennoch ihm angehören könne — Stellen, die er nur roh hingeworfen, skizziert und in einem so tiefen Mißmut und einer so großen Gleichgültigkeit gegen die Einzelheiten niedergeschrieben hat, daß es ihm widerstand, seinen Text durchzugehen, umzuarbeiten und zusammenzudrängen. Nur ist diese Möglichkeit äußerst schwach, da wir wissen, wie vollkommen Shakespeares Arbeiten schon in ihrem ersten Entwurfe waren.

So wie das Drama vorliegt, zeigt es uns einen bis zum Gedankenlosen und Phantastischen freigiebigen und edelmütigen Mann, dessen einzige Freude darin besteht, zu schenken und wohlzutun. König Lear verschenkte nur einmal und in seinem hohen Alter seinen Besitz und zwar nur an seine Töchter. Timon verschenkt täglich und an alle möglichen Leute Summen und Schätze. Als das Stück beginnt, lebt er, ohne persönlich genußsüchtig zu sein, in dem Wohlstand, womit ein Maecen in einer Stadt, die unter den lebensfrohen Städten für die am feinsten gebildete gilt, sich umgeben kann. Künstler und Kaufleute, die in ihm einen Gönner und einen Kunden finden, bringen ihm Dichterwerke, Gemälde, Juwelen, seltene Möbel und erhalten dafür einen Lohn oder eine

Bezahlung, die ihre eigenen Ansprüche übersteigt. Tag für Tag singt ein Chor von Schmarotzern sein Lob. Und unter diesen Umständen gelangt er ganz natürlich dahin, sich bei seiner großen Sorglosigkeit und bei seinem Wohlwollen gegen alle, die ihm nahe treten, die Lebensanschauung zu bilden, daß die Gesellschaft, worin er sich bewege, ein zum Austauschen von Freundschaftsdiensten gestifteter Kreis sei, die ohne die geringste Berechnung von irgend einer Seite und mit gleichem Hochsinn geleistet und empfangen werden.

Er will nicht auf seinen treuen Hausverwalter hören, der ihm vergebens vorzustellen sucht, daß dieses Leben unmöglich fortgesetzt werden könne. Er macht sich nicht mehr Sorgen über das Verschwinden des Geldes aus seiner Kasse, als er es tun würde, falls er in einem kommunistischen Staate lebte und die allgemeine Kasse zu seiner Verfügung hätte.

Dann tritt der Augenblick des Umschlags ein. Die Kasse ist leer. Der Hausverwalter kann die Summen nicht mehr schaffen, die Timon zu verschenken wünscht; ja dieser muß nun selbst zu leihen suchen. Kaum hat aber das Gerücht von seiner Verarmung sich verbreitet, so strömen die Rechnungen ins Haus, und die in ungeduldige Gläubiger verwandelten Kameraden schicken nach ihrem Gelde. Alle seine Bitten um Darlehen werden von seinen früheren Freunden abschläglich beschieden. Der eine gibt vor, nichts zu haben, ein anderer, er fühle sich darüber gekränkt, daß er nicht vor allen anderen aufgefordert worden sei, Timon zu Hilfe zu eilen. Einer will ihm nicht einmal etwas von den großen Summen leihen, die Timon ihm kurz vorher geschenkt hat.

Bisher war Timon der Liebling des Glücks gewesen. Nun offenbart die Welt sich ihm wie früher Hamlet und Lear in ihrer wirklichen Beschaffenheit, und wie bei diesen folgt nun bei ihm, jedoch viel greller und in der mehr schneidenden Äußerungsform des Menschenhasses auf die Arglosigkeit und Naivetät ein wilder Pessimismus. Um den falschen Freunden seine ganze Verachtung zu beweisen, ladet Timon sie noch einmal zu einem festlichen Gastmahl ein. Diese glauben, er sei aufs neue zu Wohlstand gelangt, erscheinen daher alle mit Entschuldigungen wegen ihres zeitweiligen Betragens. Die Anrichtung ist prachtvoll mit verdeckten Schüsseln; sie enthalten aber nur warmes Wasser, und Timon schleudert

dieſem Waſſer den treuloſen Freunden ſeine Entrüſtung und achtung ins Geſicht.

Hierauf zieht er ſich von allem menſchlichen Verkehr zurück begibt ſich in eine entlegene Waldgegend, um dort als Ein- ler mit der einfachſten Koſt ein ſtoiſches Leben zu führen. Was er Zeit bei Jacques in Wie es Euch gefällt halb im Scherz ortrat: die derbe Zurückweiſung eines jeden, der ihn aufſucht ſeine Ruhe ſtört, iſt nun bei Timon bitterſter Ernſt geworden. h bleibt er nicht lange arm, denn während er in der Erde nach rhaften Wurzeln gräbt, findet er einen mächtigen Goldſchatz. r im Gegenſatz zu dem Menſchenhaſſer bei Lukian, der ſich s Goldes als eines Mittels zu einem ſorgloſen Einſiedlerleben eut, empfindet Timon bei Shakeſpeare Ekel vor ſeinem Reichtume. ebenſo wenig macht er ſich aus der Genugtuung, die ihm durch ehrenvollen Angebote und Bitten ſeiner Landsleute zuteil wird. hl etwas ſpät erfahren wir zu dieſem Zeitpunkte, und einen bwürdigen Eindruck macht es nicht, daß Timon früher ein großes dherrentalent an den Tag gelegt und ſich um ſeine Vaterſtadt dient gemacht habe. Dieſer Zug iſt dem Lukianos entnommen. Geſtalt würde jedoch an Größe und Intereſſe gewonnen haben, s wir früher von dem Vorhandenſein derartiger Fähigkeiten bei verſchwenderiſchen Maecen überzeugt worden wären. Jeden- s bietet der Senat, dem Kriegsgefahr droht, ihm jetzt die Herr- ft an. Doch mit Stolz weiſt er das Angebot dieſer Geldprotzen in Purpur gehüllten Wucherer zurück. Sogar die Treue eines elnen Dieners beſänftigt ihn nicht. Er verflucht alles und alle gibt ſich ſelbſt den Tod.

Die nicht-Shakeſpeareſchen Einzelheiten in der Ausführung ießen nicht aus, daß man den Genius und die Hand Shake- ares in der ganzen Anlage verſpürt. Nichts iſt leichter als hzuweiſen, wie dieſes Werk aus dem zunächſt vorhergehenden vorkeimt, und hier den Zuſammenhang zwiſchen Drama und ama zu verfolgen.

Man achte auf das Benehmen Coriolans, als er von der ankbarkeit der Plebejer betroffen wird. Er tritt als Feind es Volkes und ſeines Landes und als Angreifer ſeiner Vater- t auf. Als Timon der Undankbarkeit derer, die er mit Ge- ken und Wohltaten überhäuft hat, zum Opfer fällt, wirft er

seinen Haß auf das ganze Menschengeschlecht. Es liegt hierin ein Kontrast, der zum Nachdenken auffordert. Die Erbitterung Coriolans ist wirksam, treibt ihn zur Tat, so daß er sich an die Spitze eines Heeres stellt; Timons Erbitterung ist passiv, äußert sich lange Zeit nur in Menschenscheu und Verwünschungen, und erst als er den Goldschatz findet und seinen Reichtum zur Verbreitung von Unglück und Verderben anzuwenden beschließt, nimmt sein Haß eine halbwegs praktische Wendung.

Doch dieser Kontrast lag ja nicht im Stoffe. Shakespeare hat ihn in das Drama eingeführt:

Sein Alkibiades ist in seinem ganzen Auftreten eine genaue Parallele zu Coriolan. Auch hier liegt der Übergang von der einen zu der anderen Gestalt nahe. In dem Lebenslaufe des Antonius der Plutarchübersetzung von North fand Shakespeare die Namen Alkibiades und Timon miteinander verknüpft; dort war in Kürze das zwischen beiden bestehende Verhältnis auseinandergesetzt: Timons Wohlwollen gegen Alkibiades, weil er voraussah, dieser würde Unglück über die Athenienser verhängen. Der Name Alkibiades rief bei Shakespeare nicht wie bei uns Vorstellungen von der glänzenden Zeit griechischer Kultur und Kunst hervor, erinnerte ihn nicht an die Namen eines Perikles, Sokrates, Aristophanes, Plato. Er gibt seinen Griechen in der Regel lateinische Namen: Lucius, Flavius, Servilius usw. Ebensowenig verband er mit diesem Namen eine Vorstellung von Geschmeidigkeit sondergleichen, von Anmut, Unzuverlässigkeit, Verwegenheit und Genußsucht. Er faßt Alkibiades nur als Krieger und Heerführer auf. Und dann fand er obendrein in seinem Plutarch den Lebenslauf des Alkibiades gerade neben dem des Coriolan und zwar als gleichartig mit dem Leben des römischen Feldherrn in Parallele gestellt. So benutzte er denn Alkibiades Timon gegenüber auf eine ähnliche Weise wie früher Fortinbras gegenüber Hamlet.

Wo Timon sich am Hasse genügen läßt, da greift Alkibiades zu den Waffen. Während Timon ohne Unterschied verflucht, straft Alkibiades mit Strenge, aber mit gutem Bedacht. Er zerstört nicht die Mauern der Stadt, tötet nicht jeden zehnten Mann, wie man es ihm angeboten hatte. Er will nur seine persönlichen Widersacher, die seines Ermessens Schuldigen treffen, während Timon (wie Hamlet) seine bitteren Erfahrungen verallgemeinert und alles verabscheut

was Menſchengeſicht und Menſchennamen trägt. Und als man von Athen kommt und ihn anfleht, den Oberbefehl in der Stadt zu übernehmen und dieſe gegen den wilden Alkibiades zu verteidigen, da iſt er härter, kälter, hundertmal mehr erbittert als Coriolan es war, der ſich doch erweichen ließ, und als Alkibiades es iſt, der ſich mit einer begrenzten Rache begnügt. Er bleibt ſich gleich in ſeinem Lebensüberdruß und ſeinem Abſcheu vor der ganzen Menſchheit.

Das Stück iſt unzweifelhaft mit Coriolanus in einem Fluge geſchrieben und zwar in einem Gemütszuſtand, während deſſen Shakeſpeare einen weit größeren Hang verſpürte, ſich grübelnd in die Erbärmlichkeit der Menſchheit zu vertiefen und das Verächtliche höhniſch und ſchonungslos zu ſtempeln, als ſich auf den Wogen der Einbildungskraft wiegen zu laſſen. Die Erfindſamkeit iſt hier noch geringer als in Coriolan. Die Handlung iſt nicht nur einfach, ſondern kärglich, ſymmetriſch wie in einer Parabel oder einem Lehrgedicht; die meiſten der Perſonen ſind abſtrakt, repräſentativ, haben kaum einen Eigennamen, bezeichnen vielmehr einen Stand wie der Dichter und der Maler und der Diener, oder eine Klaſſe wie die falſchen Freunde, die Schmarotzer, die vornehmen Wucherer, ja ſelbſt die doch namhaft gemachten Hetären. Alles dient nur als Hintergrund für den Hauptcharakter oder vielmehr für die in einem großartigen Ausbruch hervorquellende Lyrik der Menſchenverachtung, für das Pathos der Erbitterung und der Verwünſchungen, worin dieſer Hauptcharakter aufgeht.

Die Idee des Stückes iſt mit bezeichnender, bei Shakeſpeare außergewöhnlich verſtandesmäßiger Präziſion in der allererſten Szene angegeben, wo der Dichter ſein Werk ſchildert:

> Mein kunſtlos Werk da ſchildert einen Mann,
> Den dieſe Erdenwelt mit reichſter Gunſt
> Umarmt . . . .
> . . . . denn alle Herzen
> Bezwingt und eignet ſeiner Lieb und Herrſchaft
> Sein großer Reichtum, ſeines Weſens Güte
> Und Edelmut gepaart . . . .

Er entrollt eine Allegorie: Auf einem anmutigen Hügel thront Fortuna, und den Fuß dieſes Hügels umdrängen allerlei Leute mit dem verſchiedenſten Naturen, die emporzuſteigen ſtreben, um ihr Glück zu fördern:

Unter ihnen allen,
Die auf die höchste Herrin harrend blicken,
Stell' ich den einen wie Lord Timon dar,
Ihm winkt Fortunas elfenbeinerne Hand;
Die mit ihm wandeln, wandelt ihre Gunst
Zu seinen Dienern um und seinen Sklaven.

Der Maler macht die richtige Bemerkung, diese Allegorie mit der auf dem Hügel thronenden Fortuna lasse sich eigentlich wohl so gut malen als in einem Gedicht darstellen, doch der Poet fährt fort:

Sobald Fortunas Wankelmut und Laune
Herab den Günstling stößt, so lassen alle,
Die hinter ihm zum Bergesgipfel strebten
— Auf Knien und Händen selbst — herab sich gleiten,
Nicht einer folget seinem Fuß im Sturz.

Es liegt eine Deutlichkeit in diesem Programm wie in dem ersten Kapitel der Jahrhunderte später von Alphonse Daudet geschriebenen Sappho, wo der Gang der ganzen Erzählung im voraus symbolisiert ist in der sich steigernden Beschwerde, womit die junge, männliche Hauptperson das junge Weib in den von ihm bewohnten obersten Stock des Hauses hinaufträgt.

Die Bitterkeit in Shakespeares Gemüt verrät sich hier unter anderem dadurch, daß dieser Dichter und dieser Maler, die sich im Drama als Schmarotzer, ja als Schurken offenbaren, im fünften Aufzuge ausdrücklich als die ersten in ihrem Fache dargestellt werden: sie haben also nicht die Entschuldigung der Stümper. Höchst bezeichnend ist es auch, daß Shakespeare mit seinem düstern Blick auf seine Berufsgenossen unter den Dichtern (siehe 1. Teil, S. 85) — er nennt keinen von ihnen in seinem Testamente — den Dichter in seinem geplanten Werke das bei ihm selbst in vollster Blüte stehende Laster heftig verurteilen läßt. Daher ruft Timon gegen das Ende des Stückes mit Bezug auf ihn aus:

Mußt du durchaus als ein Nichtswürdiger in deinem eigenen Werke dastehn? Willst du eigene Fehler an andern geißeln?

Es ist für Timon wie für Coriolanus eigentümlich, daß die Grundgedanken des Dramas und die Grundstimmung des Dichters in den Äußerungen der verschiedensten Personen zum Ausdruck gelangen. Kein Thema kommt hier häufiger vor als das

Falſchheit des Benehmens und von der Undankbarkeit des
ɜ; es war dies jetzt das Grundthema in Shakeſpeares
:ben; deshalb wird es hier von dem Epikuräer wie von dem
vor wie nach der Kataſtrophe variiert, ja Fremde und
ɔrdnete rufen es dem Zuſchauer immer wieder ins Gedächtnis
Wir ſahen, daß ſogar der treuloſe Dichter als Sprachrohr
Grundgedanken Shakeſpeares dienen mußte. Der Maler,
ganz ebenſo großer Schurke iſt, muß es nicht weniger.
mit witziger Ironie (V, 1):

ɾſprechen iſt das Leibſtückchen der Zeit; es öffnet die Augen der Er=
Halten iſt allemal der Narr im Spiel, und, außer bei ſchlichten
iltigen Leuten, iſt Sagen und Tun völlig zweierlei geworden. Ver=
iſt feinſter Hofton und zeugt von Lebensart; Halten iſt eine Art von
ɜillen oder Teſtament, das große Schwäche des Verſtandes bei dem
vermacht.

ɨ irgend etwas Shakeſpeare verhaßt geweſen, ſo iſt es vor
ıas tote Zeremoniell (ceremony), das der Leerheit und
truge als Deckmantel dient. Deshalb ſagt Timon gleich
ıng des Stückes zu ſeinen Gäſten (I, 2):

Nein, Freunde, Förmlichkeit
Ward nur erdacht, um Schimmer zu verleihn,
Wo hohl die Tat, der Gruß erheuchelt iſt.
Sie ruft zurück voll Reu geplante Guttat;
Doch wahrer Freundſchaft tut ſo was nicht not.

› ſehr auch Timon ſeinem ganzen Weſen nach zu dem
Apemantus im Gegenſatz ſteht, der roh iſt, wie Timon fein,
g, wie Timon verſchwenderiſch und offen, niedrig, wie Timon
· ſo klingt doch gleich in ſeinem erſten Monologe der Grund=
Stückes hindurch (I, 2):

Als Schmeichler ſaugen wir die Männer aus,
Auf die wir Gift und Haß doch ſpeien werden,
Sobald ſie alt geworden.
Wer lebt, der, nicht verdorben, nicht verdirbt,
Wer trägt nicht, wenn man in das Grab ihn ſenkt,
Als Freundesgaben Wunden?

einer Replik, denen erſte Hälfte wegen der Eintönigkeit
ſe nicht ganz oder nicht urſprünglich von Shakeſpeare ſein

kann, die Shakespeare jedoch retuchiert hat, und in der einzelne Zeilen, wie die hervorgehobenen, den Stempel seiner Hand in dessen ganzer Schärfe tragen, sagt der erste Fremde (III, 2):

Wer nennt den Freund,
Der in dieselbe Schüssel taucht mit ihm? Ich weiß,
Lord Timon war ein Vater diesem Herrn,
Hielt seinen Ruf mit eigner Börs' empor,
Versah den Haushalt ihm; ja, Timons Geld
Gab seinen Dienern Lohn. Nie trinkt er, daß
Nicht Timons Silber seinen Mund berührt.
Und dennoch — o, welch Scheusal ist der Mensch
Wenn er den Undank an der Stirne trägt! —
Er weigert ihm, nach seiner Kräfte Maß,
Was wohl Barmherzigkeit darreicht dem Bettler.

Gerade wie in Coriolanus der Diener auf dem Kapitolium sich zugunsten des Helden und in Übereinstimmung mit dessen Selbstbeurteilung ausspricht, so äußert hier einer von Timons Dienern, — und zwar derartig, daß man Shakespeares Stimme durch seine Rede hindurchhört — nachdem sein Ersuchen um ein Darlehen abgewiesen worden ist (III, 3):

Der Teufel wußte nicht, was er tat, als er die Menschen politisch machte: da schuf er sich eine schöne Konkurrenz, und ich kann mir's nicht anders denken, als daß er, mit den Schurkereien der Menschen verglichen, am Ende noch ganz rein dasteht. Wie schön dieser Lord sich abmühte, abscheulich zu erscheinen. Wie er tugendhafte Vorwände ergriff, um lasterhaft zu sein; ganz wie diejenigen, die aus brennendem Feuereifer ganze Königreiche in Brand setzen möchten.

Dieser direkt gegen den Puritanismus gerichtete Ausfall klingt unstreitig höchst auffallend in dem Munde eines griechischen Dieners. Und hier verspürt man, welche Adresse die zahlreichen Ausfälle des Stückes gegen Heuchler überhaupt gehabt haben.

Was nun die doppelte Autorschaft des Dramas anbelangt, so müssen wir ein wenig dabei verweilen, um womöglich die nicht Shakespearischen Partien zu bezeichnen.

Im ersten Aufzuge sind es besonders die Prosagespräche zwischen Apemantus und den übrigen Personen, die des großen Dichters nicht würdig zu sein scheinen. Die Reden sind hier bündig, aber gesucht, nicht immer witzig, doch stets bitter und voller Menschenverachtung. Der Stil erinnert ein wenig an den Dialog

wischen Diogenes und Alexander in Alexander und Campaspe von Lyly. Das erste Gespräch mit Apemantus kann Shakespeare doch geschrieben haben; seine Äußerungen hier können sich aus en Reden des Thersites in Troilus und Cressida entwickelt aben; sein letztes Gespräch macht entschieden den Eindruck ner von fremder Hand herrührenden Einlage oder einer Szene, e Shakespeare zu streichen vergessen hat (I, 1 Zeile 264—283). er Monolog des Flavius (I, 2 Zeile 197—211) stammt in dieser estalt unmöglich aus Shakespeares Feder. In der Übersetzung cht er allerdings gegen das Übrige nicht ab; aber auf Englisch d die Verse geradezu elend. Vielleicht sind sie das Ergebnis der Theater gemachten Aufzeichnungen irgend eines unbeholfen steno- graphierenden Zuhörers.

Im zweiten Aufzuge ist aller Wahrscheinlichkeit nach das lange spräch zwischen Apemantus, dem Narren, Caphis und allen enern (II, 2 Zeile 47—132) von dem untergeordneten Dichter chrieben worden. Es enthält nur leeres und müßiges Geschwätz, s darauf berechnet ist, die Galerie zu amüsieren, und es werden rsonen eingeführt, die anscheinend für die Handlung von Be- itung sind, die jedoch im selben Augenblick spurlos verschwinden. der Page, der mit Aufträgen und Briefen von der Wirtin es berüchtigten Hauses erscheint, zu dessen Personal, wie wir en, auch der Narr gehört. Wir erfahren durchaus nichts von n Inhalt der Briefe, die er bringt und deren Aufschrift er nicht en kann.

Der dritte Aufzug enthält noch viel Schwaches und Un- sönliches, wie denn auch auf der Bühne eine ewige, unfruchtbare ruhe herrscht, aber am Schlusse in der Bankettszene ist Shake- are selbst zugegen, und man spürt den Hauch seines Geistes in n Sturm, der aus Timons Mund hervorbraust.

Der vierte Aufzug zählt unter die Shakespearischen Werke, in en er sich am vorzüglichsten und gewaltigsten zeigt. Es kommt in außerordentlich wenig vor, was ich geneigt wäre, ihm abzu- ennen. Die Sicherheit, womit englische Forscher, sogar ein Dichter Tennyson, den die zweite Szene beschließenden Monolog des vius für unecht erklären, kann ich nicht teilen. Er stimmt em Inhalte nach mit seinem Monolog in der folgenden Szene rein, wo er den Gegenstand des Stückes in der Zeile ausspricht:

„Was gibt es Schändlicheres auf Erden als Freunde!“ Und obgleich in der dritten Szene augenſcheinlich einige Verwirrung herrſcht, indem z. B. die Ankunft des Dichters und des Malers viel zu früh gemeldet wird, iſt es mir doch unmöglich mit Fleay zu glauben, Shakeſpeare habe an den Zeilen 292—362 (d. h. an der Partie von „Wo liegſt nachts, Timon?“ bis „Du biſt die Krone aller lebenden Narren“) keinen Anteil.

Beſonders eine Äußerung deutet hier unzweideutig auf den Meiſter als ihren Urheber hin, und zwar die, worin Timon den Wunſch ausſpricht, Apemantus' Verlangen, ein Tier unter Tieren zu werden, möge in Erfüllung gehen:

Wärſt du der Löwe, der Fuchs würde dich betrügen; wärſt du das Lamm, der Fuchs würde dich auffreſſen; wärſt du der Fuchs, ſo könnt' ſich's treffen, daß du auf die Anklage des Eſels hin dem Löwen verdächtig würdeſt; wärſt du der Eſel, ſo würde dich deine Dummheit quälen, und du lebteſt doch nur als ein Frühſtück für den Wolf; wärſt du der Wolf, deine Gefräßigkeit würde dich plagen, und oft würdeſt für ein Mittageſſen du dein Leben in die Schanze ſchlagen . . . .

Es liegt hierin eine Lebenserfahrung wie in einer Eſſenz von allen Fabeln La Fontaines zuſammengenommen.

Die letzten Szenen des fünften Aufzugs ſind augenſcheinlich nicht von Shakeſpeare durchgeſehen worden. Daß der Soldat, der ausdrücklich erklärt, des Leſens unkundig zu ſein, erkennen kann, die Zeichen auf dem Steine ſeien Timons Grabſchrift, und Umſicht genug hat, dieſe in Wachs abzudrücken, iſt eine komiſche Ungereimtheit, und ſchließlich ſind die beiden ungleichartigen Grabſchriften Timons zu einer verbunden; obgleich die beiden erſten Zeilen ausſagen, daß der Tote unbekannt und namenlos ſein wolle, beginnen die beiden letzten Zeilen mit der Erklärung: Hier lieg' ich, Timon. Im ganzen genommen hat doch weder die ſchlechte Beſchaffenheit des Textes, noch die hie und da auftretende Unordnung im Gang der Handlung, noch die augenſcheinliche, fremde Mitwirkung in irgend einer Weiſe Shakeſpeares Grundwillen und Grundgedanken mit dem Stücke zu verdunkeln vermocht.

Timon erinnert in den Hauptzügen an Lear; auch hier gedankenlos ausgeteilte Wohltaten, auch hier Undank als Lohn!

Aber die Bitterkeit und die Leidenſchaft iſt hier zehnfach größer — wie die Genialität unſtreitig geringer. Neben Lear in ſeinem

Unglücke stehen der tapfere, männliche Kent, der treue Narr, das Herz der Herzen, Cordelia, ihr Gatte, der wackere König von Frankreich. Es gibt hier eine ganze Gruppe von guten und fruchtbaren Kräften neben den zerstörenden. Timon hat niemand, der ihm treu bleibt, ausgenommen einen einzigen Diener, nach antiken Verhältnissen also einen Mann aus dem Sklavenstande, der mit aufopfernder Liebe an ihm festhält, so daß er zu seinem Schmerz einen einzigen von dem gegen alle geschleuderten Fluche, der ihm einige Linderung verschafft, ausnehmen muß. In seiner eigenen Klasse findet er nicht eine aufrichtig ergebene Seele, weder Mann noch Weib. Er hat nicht wie Lear eine Tochter, nicht wie Coriolan eine Mutter, kein weibliches Wesen, das ihm zugetan ist, und keinen Freund, nicht einen.

Wie viel glücklicher war nicht Antonius! In Antonius und Kleopatra hatte Shakespeare das Bild einer verderbten Welt, einer Welt im Auflösungszustande, aufgerollt. Sehr vieles war hier faul und falsch; aber die Leidenschaft selbst, deren Zauber die beiden Hauptpersonen aneinander fesselte, war echt. Auf das Drama und diese beiden Gestalten paßte die tiefsinnige Äußerung Perdicans in Mussets On ne badine pas avec l'amour: „Wenn jemand dir derartige garstige Geschichten, die dein Gemüt vergiftet haben, erzählen wird, so antworte, was ich dir nun sagen will: Jawohl, alle Männer sind verlogen, wankelmütig, falsch usw.; alle Frauen sind treulos, verkünstelt, eitel, neugierig usw.; die Welt ist nur eine bodenlose Kloake ... aber es gibt in dieser Welt ein Ding, das heilig und schön ist, und zwar die Liebe zwischen zwei von diesen unvollkommenen und abschreckenden Wesen." Diese ganz einfache Sache, die Liebe, die Antonius und Kleopatra aneinander fesselt, diese höchste Leidenschaft adelt und läutert ihn wie sie und tröstet uns Zuschauer trotz all des durch die Leidenschaft über beide verhängten Unglückes.

Timon hat keine Geliebte, steht in keinem Verhältnis zu dem anderen Geschlechte, schenkt ihm nur seine tiefste Verachtung. Es ist bezeichnend für die Roheit und Dummheit, womit schon am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts vermeintliche Bewunderer von Shakespeare sich an ihm vergriffen, daß in einer 1678 von Shadwell unter dem Titel The History of Timon of Athens the Man Hater into a play herausgegebenen Bearbeitung von

Timon dieſer als untreu gegen ſeine Geliebte Evandra darge
iſt, obgleich ſie ihn leidenſchaftlich liebt und ihm bis zu ſei
Tode treu ergeben bleibt. Das Stück, das ja nun eine anſprech
weibliche Rolle und eine Liebesgeſchichte enthielt, hatte na
licherweiſe einen Erfolg, der Shakeſpeares Timon nie zuteil
worden iſt.

Denn hier iſt der Held allein, ganz allein mit ſeiner Bi
keit und ſeiner Menſchenverachtung.

Shakeſpeare hat abſichtlich die Mängel in Timons Weſen
Urteilskraft, die ihn ſowohl im Reichtum als im Unglück wei
ſympathiſch machen, verſchleiert. Timon hat ſich in den T
ſeines Glückes nicht ſo ernſt und warm an irgend einen einzel
ſei es Mann oder Frau, angeſchloſſen, daß er ein anderes
hat gegen das ſeine klopfen fühlen. Hätte er einen einze
Freund oder eine einzelne Freundin beſonders vorgezogen, ſo l
er ſeinen Beſitz nicht ſo leichtſinnig an jedermann vergeudet.
er die Menſchen im allgemeinen liebte, ſo haßt er ſie jetzt auf
ſelbe Weiſe. Es war und iſt keine Kritik in ſeinem Weſen.

Aber Shakeſpeare wollte ihn abſichtlich als das große allge
bekannte Beiſpiel darſtellen, wie naives Zutrauen ſich ſelber ſt
Er ſchildert daher ſeine Unbedachtſamkeit nur als den Ausſc
der mächtigen Hoheit ſeines Weſens und billigt ſeinen Zorn
berechtigt; man fühlt das Mitleid und die Teilnahme des Dic
hindurch, ſelbſt als Timons Ekel vor den Menſchen nicht nur
zum Haß ſteigt, ſondern in Zerſtörungswut ausartet.

Timon iſt, wie wir ſahen, Einſiedler geworden, um dem
blick der Menſchen zu entgehen. Und daß ſein Menſchenhaß
eine bloße Maske iſt, die ſich die Verzweiflung über den Ver
der Güter dieſer Welt vorgebunden hat, ergibt ſich aus der Pr
die darauf gemacht wird. Timon beſteht die Probe, indem er
dem aufgefundenen Goldſchatz nicht mehr ein Mittel zum Gen
ſondern nur eine Waffe zur Rache erblickt. Einzig und allein
dieſem Grunde freut er ſich über „das gelbe, glänzende, koſtb
Gold“ (IV, 3):

Dies lockt auch Prieſter vom Altardienſt weg,
Dies macht den weißen Ausſatz liebenswürdig,
Schafft Dieben Rang und Titel, Anerkennung
Und Kniebeugung auf Senatorenbänken.

Dies wirbt der abgenutzten Witwe Werber;
Sie, deren Eiterbeulen das Spital
Zum Brechen bringen, macht's so würzig duftend
Wie den Apriltag . . . .

Als dann Alkibiades, der früher in Freundschaft mit ihm verbunden war und ihm seine wohlwollenden Gefühle unverändert bewahrt hat, kommt und ihn in der Waldeinsamkeit mit seinem Besuche belästigt, empfängt Timon ihn (IV, 3) mit dem Ausrufe:

Dir nag' ein Krebs das Herz,
Daß du mir wieder Menschenaugen zeigst!

Alkibiades

Wie heißt du? Ist der Mensch dir so verhaßt,
Der selbst ein Mensch du bist?

Timon

Ich bin Misanthropos und hass' die Menschheit.
Doch du, ich wollt', du wärst ein Hund, daß ich
Ein wenig dich möcht' lieben.

Der alte Schopenhauer mit seinem Ekel vor den Menschen und seiner Liebe zu den Hunden würde sich nicht anders ausgedrückt haben.

Die Ursache dieses Hasses ist, wie Timon in seinem Monologe auseinandersetzt, die ruhige Einsicht in die Erbärmlichkeit der Menschennatur:

Jede Glückesstaffel
Schmiegt sich der höhern an; dem goldnen Dummkopf
Verneigt sich der Gelehrte. Schief ist alles,
Nichts grad' in unsrem fluchbeladnen Wesen
Als zielbewußte Schurkerei . . . .

Alkibiades, der sich in Gesellschaft von zwei Hetären einfindet, redet den Timon freundlich an. Dieser gebraucht Schimpfworte und sagt, die eine von den Dirnen trüge trotz ihres Engelblickes mehr Zerstörung in sich als das Schwert eines Kriegers. Sie antwortet; er schimpft wieder und stimmt genau den Ton aus Troilus und Cressida an; in seinen Augen ist das leichtfertige Mädchen nur ein Peststoff, nur ein Ansteckungsherd, und er spricht die Hoffnung aus, daß sie recht vielen Jünglingen Seuche und Krankheit bringen möge. Alkibiades bietet ihm seine Freundschaft an:

9*

Wie
Kann, edler Timon, ich dir Freundſchaft zeigen?

Timon
Nur die, in meinem Glauben mich zu ſtärken.

Alkibiades
Und welcher iſt dies, Timon?

Timon
Verſprich mir Freundſchaft, aber halt' ſie nicht.

Als Alkibiades ihm mitteilt, daß er mit ſeinem Heere gegen Athen ziehe, ſpricht Timon den Wunſch aus, die Götter möge durch ſeinen Sieg das ganze Neſt vertilgen und ihn auch, wenn er geſiegt habe. Er gibt ihm Gold für ſeine Krieger und fordert ihn auf, wie eine Peſt zu wüten (IV, 3):

Keinen ſchon' dein Schwert,
Kein Mitleid mit dem würd'gen Silbergreis,
Ein Wuchrer iſt's; die heuchelnde Matrone
Hau' nieder, ſittſam iſt allein ihr Kleid,
Sie kuppelt; laß dein ſchneidend Schwert nicht ſtumpf
An Jungfraunwangen werden; dieſe Milchbruſt,
Nach Männeraug' durchs Fenſtergitter drängend,
Steht in dem Buch der Gnade nicht verzeichnet,
Die ſcheußliche Verräterin. Den Säugling,
Deſſ' lächelnd Grübchen Narrenaugen feuchtet,
Nicht ſchon' ihn; 's iſt ein Baſtard, das Orakel
Nannt' dunkel ihn als deinen Kehlabſchneider:
Zerſtückl' ihn reuelos. Fluch' allen Weſen!
Hüll' Aug' und Ohr in Panzer, undurchdringlich
Der Mütter, Jungfraun, Jünglinge Gekreiſch.
Der Anblick blutgetränkter Prieſterbinde
Gleit' ab von ihm. — Da, Gold für deine Krieger:
Verbreit' Vernichtung; haſt du ausgetobt,
So treff' Vernichtung dich! . . .

Die Hetären, die ſehen, daß er noch immer reich iſt, betteln ihn natürlicherweiſe gleich um Gold an. Er antwortet ihnen: „Die Schürzen hoch, ihr eidunfäh'gen Schlangen!“ Sie mögen ihre Eide ſparen, da beim Anhören ihrer Schwüre ſelbſt die ewigen Götter ein himmliſch Fieber ſchütteln würde. Ihr Stand bürge ihm dafür, daß ſie auch fernerhin betrügen und buhlen würden, ſie mögen den verführen, der ſie bekehren wolle; ſie mögen ihr

dünnes Haar mit dem Haar von Leichen, am liebsten von gehängten Frauenzimmern, decken und sich so lange schminken und bemalen, bis Pferde ihren Mist in das Antlitz ihrer Leichen fallen lassen.

Sie schreien durcheinander nach immer mehr Geld, alles und jedes wollen sie für Geld tun, und zur Antwort bedient Timon sich einer Sprache, die Shakespeare in dem Pathos seiner Jugend nicht übertroffen, ja in ihrer schneidenden Wildheit nie erreicht hat:

Auszehrung säet
Ins hohle Mannsgebein; die Schenkel dünnt
Und schwächt die Spornkraft! Knickt des Anwalts Stimme,
Daß falsche Schuldforderung mit seinen Ränken
Er nicht zu Recht mehr schreie; den Priester, der
Sich selbst nicht glaubend, schmält des Fleisches Schwachheit,
Umschuppt mit Aussatz: ab, glatt ab die Nase.
Nehmt dem das Nasenbein, der fürs Gesamtwohl
Sich stumpf zeigt, nur nach eignem Vorteil schnuffelnd!
Krausköpfige Raufer machet kahl, durch euch
Erfahr' der unbenarbte Kriegsbramarbas,
Was Schmerzen sind! Verpestet alles, daß
Die Quelle aller Zeugung durch eur Wirken
Ausdörre und ersticke! — Hier noch Gold,
Bringt andre zur Verdammnis und verdamm'
Dies euch und sei eur Grab 'ne Pfütze!

Phrynia und Timandra

Mehr Mahnung mit mehr Geld, freigebiger Timon!

Es liegt hierin eine überwältigende Leidenschaft. Man vergleiche nur hiermit den Timon Lukians, um zu erkennen, wie Shakespares Pathos die dem Inhalt nach grimmigen, in ihrer Form ganz leidenschaftslosen Erwägungen und Beschlüsse des alten Griechen mit seinem Feuer durchdrungen hat: „Der Name Menschenhasser soll meinem Ohre am süßesten tönen, und die Kennzeichen meines Wesens sollen sein Verdrießlichkeit, Barschheit, Grobheit, Jähzorn und Menschenfeindlichkeit usw." Man vergleiche ferner den Schluß von Plutarchs Alkibiades, um zu beobachten, was Shakespeares Verstimmtheit und Erbitterung aus der treuen Konkubine Timandra gemacht hat, die mit Alkibiades nach Phrygien zieht, bei der er überrascht wird, als seine Mörder Feuer an das

Haus legen, und die seine Leiche erst in die schönsten Stoffe hüll die sie besitzt, und ihm dann ein so prächtiges Leichenbegängni ausrichtet, als sie es in ihrer einsamen Stellung vermag.

Dem Alkibiades auf der Ferse folgt dann der Plagegei Timons, Apemantus, und als dieser vertrieben ist, nähern sic angelockt durch das Gerücht von dem Goldschatz, zwei Banditei Sie sind Timon willkommen. Mit dem Ausrufe „Hier Gold! gibt er ihnen, was sie begehren. Und er begleitet die Gabe m guten Ratschlägen. Sie sollen Wein trinken, bis sie verrückt werden dann entgehen sie dem Galgen. Sie sollen dem Arzte nicht trauer sein Gegengift sei Gift, er morde mehr Leute, als sie berauben Sie sollen Gut und Leben nehmen, wo sie können. Alles stehl Selbst das Gesetz schirme den Diebstahl:

> Beraubt einander! — Hier mehr Gold; schlagt tot!
> Dieb ist, was ihr auch antrefft. Nach Athen!
> Brecht Läden auf; ihr könnt nichts stehlen, was
> Ein Dieb nicht stahl . . . .

Der brave Proudhon hat sich in der neueren Zeit mit sein Lehre: „Eigentum ist Diebstahl" nicht anders ausgesprochen.

Als die Senatoren kommen und an Timons Größe als Fel herr und Staatsmann appellieren, gibt er sich zuerst den Ansche als ob er helfen wolle, sagt dann aber (V, 1): Wenn Alkibiad meine Landsleute tot schlägt, so grüße ihn von Timon, daß Timon gar nicht kümmere; er mag Athen verheeren, unsere wacker Greise am Barte zupfen, und unsere Vestalinnen den Soldat preisgeben, das alles kümmert Timon gar nicht, wie es die Mess der Soldaten nicht kümmert, wenn Ihr ihnen nur Eure Kehl darbietet. Die kleinste Messerklinge im Lager des Alkibiades Timon lieber als irgend eine Kehle in Athen.

Jedes Gefühl für Vaterland, Heimat, ja selbst für die Schu loser ist in seinem Gemüt erloschen.

Und dann hat Shakespeare seinem Plutarch schließlich folgend Zug voll blutiger Ironie entnommen und ihn meisterlich ausgeführ Timon erklärt den Senatoren, daß er nicht, wie das Gerücht aus sage, der Mann sei, der sich über einen allgemeinen Schiffbruc erfreue. Sie könnten noch einmal von seiner Gastfreundschaft Nutzen ziehen. Er besäße einen Feigenbaum, den er nächstens

fällen müsse. Doch könne jeder seiner Landsleute, den es gelüste, ob hoch oder niedrig, wenn er der Not der Belagerung entgehen wolle, frei zu ihm kommen, ehe er die Axt an den Baum lege, und sich darin aufhängen. Dann verkündet er ihnen, daß seine Begräbnishöhle fertig sei; dort könnten sie ihn suchen, und seinen Denkstein ihr Orakel sein lassen:

> Nun, Lippen, straft nicht weiter, schließt euch fest;
> Und was verkehrt ist, bessre Gift und Pest!
> Nur Gräber grabe man und sink' in Nacht!
> Sonn', hüll' in Schwarz dich! Timon hat vollbracht.

Und er geht in sein Grab, um sich das Leben zu nehmen.

Das sind also seine letzten Worte: Möge die Pest unter der Menschheit rasen, solange noch einer übrig ist, der ein Grab graben kann! Möge die Vernichtung ihren Sturmlauf über die Erde vollenden! Timon sucht auch für sich Vernichtung. Die Sonne erlischt nun für ihn. Möge sie auch für alle anderen erlöschen!

Es ist also nicht die Trauer über die Macht der Bosheit, das Glück ausgezeichneter Wesen zu zerstören — wie in Othello, auch nicht der Jammer über die drohenden Möglichkeiten und das Gewimmel von Unglücksfällen, die das Leben in sich begreift — wie in Lear; es ist ausschließlich die Entrüstung über die erlittene Undankbarkeit, die zu einer solchen Größe herangewachsen ist, daß sie den Himmel des Lebens mit schwarzen Wolken überzieht, den Glanz der Sonne auslöscht und einen Donner dahinrollen läßt, wie wir ihn selbst bei Shakespeare noch nicht gehört haben, während Blitz auf Blitz den Gesichtskreis durchzuckt.

Alles, was Shakespeare in diesen letzten Jahren erlebt und erduldet, alles, was er durch die Ehrlosigkeit anderer Menschen an Täuschungen erlitten, und alles, was er über das Erduldete gedacht hat, das hat er hier zusammengedrängt, und aus diesem Lehm hat er die eine, große, verzweifelte Gestalt, den Menschenhasser gebildet, dessen wilde Rhetorik, eine dunkle Essenz von dickem Blut und bitterer Galle, ausgeschieden wird, um Qualen zu lindern.

XIV.

Und ſo war es denn ausgeſprochen, dieſes letzte, wildeſte Wort der Bitterkeit. Die ſchwarze Wolke hatte ſich entladen — und der Himmel klärte ſich langſam wieder auf.

Es ſcheint, daß Shakeſpeare ſich von der ſchlimmſten Pein des Grames befreit hat, indem er ihm Wort und Form verlieh, und daß er nun aufgeatmet hat, da durch das jahrelang geſtiegene Crescendo das höchſte Forte erreicht und nichts mehr zu ſagen übrig war. Denn über den Wunſch hinaus, daß die ganze Menſchheit durch Peſt, Geſchlechtskrankheit, Niederſchlachten oder Selbſtmord vernichtet werden möge, gab es ja keinen weiteren Fluch.

Er hatte ſich müde gerufen; er hatte ausgeraſt; die Fieberhitze war vorüber. Er hatte das Gefühl, ſich in einer beginnenden Rekonvaleszenz zu befinden.

Und was iſt dann geſchehen? Die erloſchene Sonne iſt wieder hell und ſtrahlend emporgeſtiegen. Der ſchwarze Himmel iſt wieder blau geworden. Das milde Intereſſe für alles Menſchliche iſt zurückgekehrt.

Wie? Weshalb? Wer kann darauf antworten!

Nirgends in dem ganzen, ſo dunklen Lebenslauf Shakeſpeares iſt eine ſo fühlbare Lücke; nirgends leidet man in dem Grade unter dem Mangel an Nachrichten über ſeine perſönlichen Erlebniſſe. Einige haben hier im allgemeinen auf die Reſignation der älteren Jahre hingewieſen, und es zeigt ſich in den letzten Werken hie und da ein Schimmer davon. Aber Shakeſpeare fühlte ſich in ſeinem fünfundvierzigſten Lebensjahre nicht alt und war es auch nicht; das Wort Reſignation als Erklärung für die wunderbare, merkwürdige Milderung, die nun in Shakeſpeares lange Zeit ſo erregtem Gemüt eintritt, iſt eine bloße Redensart. Und nicht allein Milderung oder Verſöhnung iſt dies, obgleich das verſöhnende oder verſöhnliche Element ſich mit einer gewiſſen Stärke geltend macht, ſondern das Wiedererwachen der freien, ſpielenden Einbildungskraft, die ſo lange und ſo völlig wie in einem Todesſchlafe dagelegen hatte. Reſignation wirkt nicht förderlich auf die Phantaſie.

Das Leben iſt ihm wieder lebenswert erſchienen, die Erde wieder ſchön, abenteuerlich, phantaſtiſch anziehend, und die ſie bewohnenden Menſchen kamen ihm nicht mehr wie eine wertloſe Horde vor.

In den ihn umgebenden Verhältniſſen iſt keine Veränderung eingetreten. In politiſcher Beziehung waren die Lebensbedingungen Englands und der Engländer dieſelben. Daß Heinrich IV. von Frankreich 1610 durch den Dolch Ravaillacs fiel, und daß infolgedeſſen die Jeſuiten aus England vertrieben und es den engliſchen Katholiken (den Recuſanten) verboten wurde, ſich dem Hofe in einem Umkreiſe von zehn Meilen zu nähern — all ſolche Ereigniſſe konnten ihn nur wenig rühren. Auch konnte es keinen großen Eindruck auf ihn machen, daß König James 1612 ſeine Mutter feierlich in Weſtminſter beiſetzen und ihr dort das ſchöne Denkmal errichten ließ.

Was iſt ihm perſönlich geſchehen? Was hat auf ihn eingewirkt, ihn umgeſtimmt, ihn beſtimmt, ſeinem ſo lange verſtimmten Saitenſpiel die alte Harmonie und den alten Wohlklang zurückgegeben? Niemand kann darauf antworten. Wir können mit Sicherheit nur fühlen, daß ſich hier eine wichtige Scheidelinie in ſeinem Daſein befindet.

Man laſſe aber ſeinen Blick über die großen, dramatiſchen Werke gleiten, die noch übrig ſind, über Perikles, Cymbeline, das Wintermärchen, den Sturm — über den letzten, prachtvollen Zeitraum von Shakeſpeares Tätigkeit für das Theater! Man überſchaue dieſen ſo erſtaunlich farbenreichen September ſeines Lebens, farbenreich, wie ſeine Kunſt es noch nie geweſen war, und mit der durchſichtig kühlen Luft des Herbſtes!

Was ſteht von den Erzeugniſſen dieſes reichen Septembers zuvorderſt in aller Menſchen Erinnerung? Was anders als die jungen Frauengeſtalten: Marina, Imogen, Perdita, Miranda, dieſe verlorenen und wiedergefundenen, zuweilen einſamen und verlaſſenen, jungen Geſchöpfe, die in der Regel blutiges Unrecht erleiden, jedenfalls nicht nach Verdienſt gewürdigt werden, noch den ihnen zukommenden Platz einnehmen, die aber durch die Anmut und den ſiegreichen Adel ihres Weſens alles überwinden.

Selbſtverſtändlich haben ſie Modelle oder ein Modell gehabt. Eine neue Welt hat ſich Shakeſpeare geoffenbart, und es würde unfruchtbar ſein, ſich den vielfältigen, nahe oder fern liegenden Vermutungen zu überlaſſen, wie oder durch wen ſie ſich ihm geoffenbart habe. Nur mag die Möglichkeit leicht berührt werden, daß Shakeſpeare während oder nach der wilden Kriſis der Menſchen-

verachtung durch jugendlich weibliche Hoheit und die Poesie, die sie um sich verbreitet und in ihrem Gefolge hatte, wieder mit dem Leben versöhnt worden ist.

Alle diese jungen weiblichen Wesen haben etwas Verwandtes und sie unterscheiden sich scharf von anderen Gruppen junger Frauen bei Shakespeare. Sie gehören nur halbwegs zu der Welt der Wirklichkeit; halbwegs zu der der Phantasie. Die Anmut der Jugend und die Romantik des Märchens umstrahlen sie mit einem Glorienschein. Gemeinsam haben sie eine wahre Unanfechtbarkeit gegenüber dem Schmutze des Lebens und der unverdienten Erniedrigung, in der sie sich befinden. Sie sind ihrer selbst sicher, doch ohne den freudigen Lebensmut, den die geistreichen jungen Mädchen Shakespeares besitzen. Sie sind sanft, doch ohne die wortkarge, rührende Wehmut, die seine geopferten, jungen Mädchen und Frauen alle haben. Keine von ihnen endet tragisch, wie keine von ihnen einen Scherz äußert. Aber jede steht vor dem Dichter wie ein Venerabile.

Marina und Perdita befinden sich in ganz verwandten Lagen. Sie sind ausgesetzte, scheinbar vater- und mutterlose Kinder; sind in Gefahren oder in geringen Verhältnissen allein. Imogen ist verkannt, mit dem Tode bedroht wie Marina vor ihr; sie ist noch dazu von dem verkannt und zum Tode verurteilt, der ihr von allen am liebsten ist, und dennoch wird die Kraft ihres Wesens nicht gebrochen, ja ihre Liebe zu dem Unverständigen und Unwürdigen erleidet nicht die geringste Verminderung.

Miranda endlich ist aus ihrer Stellung als Fürstin vertrieben, auf einer unbewohnten Insel der Einsamkeit anheim gegeben, jedoch von der wachsamen Zärtlichkeit eines Vaters beschirmt. Es liegt überhaupt in der Schilderung Mirandas wie Marinas etwas halb Väterliches und zwar in der Zärtlichkeit, womit die Gestalt gezeichnet ist, aber besonders auffallend ist im Sturm die Auffassung des jungen Mädchens in seiner natürlichen Anmut als eines bewunderungswürdigen Naturmysteriums. Agnes bei Molière und Miranda bei Shakespeare haben die Ähnlichkeit, daß keine von ihnen irgend einen jungen Mann gesehen hat, bis sie dem Geliebten begegnen; während indessen Molière seiner Agnes nur eine in ihrer künstlich aufrecht erhaltenen Unwissenheit begründete Unschuld mitteilt, eine Unschuld, die daher auch wie Tau

or der Sonne der Liebe verſchwindet, tritt Miranda beinahe als in fremdes Weſen Shakeſpeare gegenüber, als ein Ideal von Unhuld, ſeelenvoller Weiblichkeit und jungfräulicher Erotik, vor dem r faſt mit einer Art von Andacht ſein Haupt beugt.

Man werfe einen Rückblick auf Shakeſpeares Frauengalerie.

Da ſind zunächſt die Viragos ſeiner Jugend, blutdürſtige eiber wie Tamora, ſchuldbeladene und kräftige Naturen wie argarete von Anjou und ſpäter Lady Macbeth, Goneril, Regan; mit einer gewiſſen Geringſchätzung gegen die Frau ausgeführten eiber wie Anna in Richard III. oder die unliebenswürdigen d ſchmähſüchtigen wie Katharina in der Widerſpenſtigen und riana in der Komödie der Irrungen, in denen man Erierungen an die Gattin in Stratford zu ſpüren glaubt.

Dann die leidenſchaftlich liebenden jungen Frauen aus Shakeares Jugend: Julia in den Beiden Edelleuten von Verona, nus, Titania, Helena in Ende gut, alles gut, und die ɔtige Julia.

Sodann die feinen, geiſtreichen, oft munteren jungen Mädchen: ſalinde in Verlorene Liebesmüh, Portia im Kaufmann n Venedig, Beatrice, Viola und die richtige Roſalinde.

Darauf folgen die naiven, tragiſch angelegten, tief empfindenden, weigſamen, die dem Untergange geweiht ſind: Ophelia, Desdemona, rdelia.

Ferner aus der Periode der tiefſten Verſtimmung der rein nliche Geſchlechtstypus: Kleopatra, Creſſida.

Und nun zum Schluß das ganz junge Mädchen, betrachtet t dem warmen Blick des reifen Mannes, mit der Freude an er Jugend und mit einer gewiſſen Erotik der Bewunderung.*)

---

*) Mrs. Jameſon hat in ihrem hübſchen alten Buch Shakespeare's male Characters die Frauen nur auf ganz äußerliche Weiſe zu ppieren verſtanden. Sie teilt dreiundzwanzig Frauencharaktere ohne die ingſte Rückſicht auf die Zeitordnung in vier recht willkürliche Gruppen ein: Characters of Intellect, 2. Of Passion and Imagination, Of the Affections und 4. Historical Characters. Heine rakteriſiert in Shakeſpeares Mädchen und Frauen fünfundvierzig uengeſtalten, die letzten einundzwanzig jedoch nur durch ein paar Zitate › die übrigen ohne einen Verſuch hiſtoriſcher oder tieferer, pſychologiſcher ffaſſung.

Sie war ihm verloren gegangen wie Marina ihrem Vater Perikles, Perdita ihrem Vater Leontes. Er vertieft sich in ihr Wesen mit der väterlichen Zärtlichkeit, die er selbst seinem Geschöpfe Imogen gegenüber empfindet, und die seine letzte Inkarnation, der Magier Prospero, für seine Tochter Miranda fühlt.

Er hatte sich am Leben verhoben; jetzt läßt er dessen schwerste Last liegen.

Keine Tragödien mehr! Keine historischen Dramen mehr! Nicht mehr diese Schrecken und diese Wirklichkeit! Nein, ein phantastischer Widerschein des Lebens mit Wechselfällen und Überraschungen im Märchenstil der Sage. Ein phantastisch-dichterischer Rahmen um den anmutigen Ernst des jungen Weibes, um die ernste Anmut des jungen Mädchens. Sie wirkt wie eine Offenbarung aus einer besseren Welt, diese Anmut, möge sie also in Umgebungen versetzt werden, die zu Träumereien einladen wie sie selbst: das Schiff auf offener See an der Küste von Mytilene, oder ein seltsames, meerumschlungenes Böhmen, oder eine einsame, von Zaubermacht beschirmte Insel, oder ein Britannien, wo Könige aus der Römerzeit und Italiener aus dem 16. Jahrhundert jungen Prinzen begegnen, die in Waldhöhlen wohnen und nie ein junges Weib gesehen haben, wie Miranda nie einen jungen Mann erblickt hat.

Und langsam kehrt er zurück zu gewissen lichten Stimmungen seiner Jugend, als er die Elfentänze des Sommernachtstraumes dichtete oder sorglose Jünglinge und lachlustige, junge Mädchen nach einem unbekannten Wald in den Ardennen versetzte, wo es Löwen und Zypressen gab.

Nur ist die ausgelassene Stimmung verschwunden, während eine von den Gesetzen der Wirklichkeit unabhängige Phantasie freien Spielraum hat. Es liegt jetzt viel Ernst und Erfahrung hinter den leichten Spielen dieser Phantasie. Er schwingt den Zauberstab — und die Wirklichkeit wird jetzt wie früher in seiner Jugend verschoben und durchbrochen. Aber der lichte Sinn ist zur Wehmut, die Ausgelassenheit zu einem schwachen Lächeln geworden. Es sind die Träume eines verheerten Gemütes, die er uns schließlich bietet, ein reiches, aber nicht langwieriges Traumspiel, das im ganzen vier bis fünf Jahre dauert.

Dann begräbt Prospero für immer seinen Zauberstab klaftertief in die Erde.

XV.

Siebenfaches Dunkel umgibt die Tätigkeit Shakespeares in diesem Zeitraume, da der Übergang von seiner düsteren, mißtrauensvollen Lebensanschauung zu der lichteren Weltauffassung seiner letzten Schauspiele sich vollzieht. Wir stoßen hier auf eine kleine Reihe von Dramen, von denen wir bei einigen mit Bestimmtheit erkennen können, daß sie nur teilweise von ihm sind (wie z. B. bei Timon und dem nun folgenden Perikles) bei anderen mit Sicherheit aussprechen können, daß bei weitem die meisten Partien in keiner Beziehung zu ihm stehen, daß er jedoch einzelne, wichtigere Repliken eingefügt, oder hie und da eine bedeutungsvolle Retouche vollzogen haben mag (wie z. B. bei Heinrich VIII. und Den beiden edlen Verwandten).

Seit den Tagen seiner Anfängerzeit hatte er nie mehr das Werk eines anderen Mannes umgearbeitet, nie mehr die Schöpfungen seines Geistes in die Erzeugnisse anderer und geringerer Geister hineingemischt, und eine solche Vermischung nicht gestattet; was ist die Ursache, daß dies nun auf einmal öfter in seinem Dichterleben vorkommt?

Ich will ohne Umschweif und ohne die Anschauungen anderer zu kritisieren meine Ansicht darstellen.

Wir beobachteten schon bei Coriolanus, daß Shakespeares Gemütsstimmung den Menschen gegenüber in jener düsteren Periode seines Lebens auch seinem Lebenswerk gegenüber zu verspüren war. Es zeigte sich eine gewisse Flüchtigkeit in der Arbeit. Das immer tiefere Mißtrauen, in der Menschenwelt das Gute und Wertvolle anzutreffen, die sich stets steigernde Entrüstung über die Roheit und Undankbarkeit des Menschentieres führte eine gleichgültigere, nachlässigere Haltung des Künstlers mit sich.

Wir haben ja Shakespeare von seinen ersten Kampfjahren durch die glückliche Zeit seiner Jugend, durch die große, ernste Periode seines Lebens und durch den nicht kurzen Zeitraum der Bitterkeit begleitet, bis wir in Timon von Athen zu dem Augenblicke der Krisis, zu dem wilden Fieberausbruche der Raserei und der Menschenverachtung gelangten und die beginnende Rekonvaleszenz verspüren konnten. Es eröffnete sich uns eine Fernsicht zu einer

Reihe von nicht allzu ernſthaften, nicht allzu wirklichkeitsgetreuen, phantaſtiſchen Werken, in denen Shakeſpeare ſich aufs neue mit dem Leben verſöhnt zeigt.

Es verſteht ſich indeſſen, daß dieſe Verſöhnung nicht plötzlich und mit einem Schlage zuſtande gekommen iſt. In ein ſo innerlich ſtrebendes Verhältnis zu ſeiner Kunſt wie früher tritt Shakeſpeare nicht gleich wieder ein; das geſchieht eigentlich erſt in ſeiner letzten Arbeit, mit der er dieſer ſeiner Kunſt für immer entſagt.

Er hatte ſich, wie wir ſahen, am Leben verhoben. Aber außerdem hatte er jetzt das Gefühl, als hätte er ſich an der Kunſt verhoben. Er ſetzt nicht mehr ſeine ganze, bis aufs äußerſte angeſpannte Kraft ein, wenn er ſchreibt. Oder er iſt nicht mehr im Beſitze dieſer Kraft, der ſeinerzeit keine Aufgabe zu umfaſſend, kein Greuel zu groß war. Von nun an fühlt oder begreift man es, daß dieſes mächtige Genie ſchon einige Jahre vor ſeinem Lebensende die Feder hinlegen wird; man ahnt, daß ſein Gemüt ſich langſam vom Theater loslöſt, wenn es ſich auch nicht gleich davon losreißt. Schon hat er aufgehört, als Schauſpieler aufzutreten, bald wird er aufhören, für die Bühne zu ſchreiben. Er ſehnt ſich nach Ruhe, nach Einſamkeit; fort von der Stadt nach dem Lande, fort von dem Kampfplatz ſeines Lebens nach ſeinem ländlichen Geburtsorte, wo er die Jahre, die er noch zu leben hat, verbringen, wo er ſterben will.

Wahrſcheinlich iſt die Bewegung in ſeinem Gemüt die folgende geweſen: Aus der Menſchenverachtung hat ſich eine heroiſche Gleichgültigkeit gegen das Urteil der Menſchen entwickelt, und die Künſtlereitelkeit iſt in ihm erſtorben, indem ſein Stolz zum höchſten Selbſtbewußtſein herangewachſen iſt. Für wen ſollte er ſchreiben? Wo waren ſie, für die er die reichen Schauſpiele ſeiner Jugend ſchrieb, ſie, um deren Beifall er damals warb, und deren Lob ſeine Freude ausmachte? Sie waren geſtorben und verdorben, oder er hatte ſie aus den Augen verloren, beinahe alle, und ſie ihn — wie lange dauert in der Regel eine herzliche, menſchliche Teilnahme für einen ſchöpferiſchen Geiſt!

Und immer gleichgültiger gegen ſeinen Namen und ſeinen Ruf, hat er teils die Anſtrengung umfaſſender Anlage und durchgeführter Ausarbeitung geſcheut, teils es als gleichgültig betrachtet, ob die Arbeit, die er unternahm, unter ſeinem oder fremden Namen

in die Welt hinauswanderte. Gleichwie er in souveräner Geringschätzung dessen, was die Menge von ihm glaubte oder nicht glaubte, ohne einen einzigen Protest zuließ, daß die Piratenbuchhändler das eine dumme und schlechte Stück nach dem anderen (Sir John Oldcastle 1600, The London Prodigal 1605, A Yorkshire Tragedy 1608, Lord Cromwell 1613) unter seinem unsterblichen Namen herausgaben, so ertränkte er entweder selbst seine Arbeit oder er erlaubte, daß andere sie ertränkten in den schwächlichen Erzeugnissen mittelmäßiger, unbegabter oder jüngerer und affektierter Männer. Wie in Timon sehen wir nun in Perikles und später in anderen Dichtungen die von seiner Meisterhand gezogenen Linien in Konturen verflochten, die von unsicheren, unbeholfenen Händen entworfen sind. Es ist ja in gewissen Fällen außerordentlich schwierig zu unterscheiden, ob Shakespeare den Anfang gemacht und auf dem halben Wege müde geworden, wie Michelangelo es so häufig tat, seine Arbeit unvollendet stehen ließ und sie dann mit Gemütsruhe von einem anderen hat vervollständigen sehen — oder ob er die Versuche dieser anderen vor sich liegen hatte und seine Poesie, seine Kraft, seine Größe in die schwammigen, kindischen Verse oder die ungesunde Prosa dieser Männer begrub und es mit vollständiger Gleichgültigkeit dem Schicksal überließ, ob eine Nachwelt, der er kaum viel Gedanken schenkte, seinen Anteil würde herausfinden können. Vielleicht hat er mit seiner Arbeit fürs Theater ungefähr so gehandelt, wie moderne Schriftsteller es tun, wenn sie Ideen und Einfälle einem Kameraden überlassen oder anonym für eine Zeitung, eine Zeitschrift schreiben. Sie schreiben, weil es ihr Handwerk ist, ohne besondere Freude dabei zu empfinden und ohne an Ruf oder Ansehen zu denken. Sie zählen darauf, daß immer drei oder vier ihrer Freunde oder Freundinnen ihre Feder erkennen werden; und erraten diese Freunde den Verfasser nicht — was sie oft nicht tun — so ist der Kummer auch zu ertragen.

Auf dem Titelblatte der ersten Quartausgabe von Perikles stehen folgende Worte: „Das kürzlich aufgeführte und sehr bewunderte Stück, genannt Perikles, Fürst von Tyrus .... von William Shakespeare." Das kürzlich aufgeführte — das Stück kann frühestens 1608 aufgeführt worden sein, da keine zeitgenössische Notiz von einer früheren Aufführung dieses Dramas berichtet,

während es vom Jahre 1609 an häufig genannt wird. [illegible] bewunderte Stück — alles ſpricht für die Wahrheit dieſer Worte.*)

Zahlreiche Zeugniſſe von der Beliebtheit des Schauſpiels ſind uns aufbewahrt worden. In einem namenloſen Gedichte aus dem Jahre 1609 Pimlyco or Runne Red-Cap wird Perikles als ein neues Schauſpiel beſprochen, zu deſſen Aufführung ſowohl feine als auch gewöhnliche Leute ſich herandrängen:

Amazde I stood, to see a Crowd
Of Civill Throats stretchd out so lowd
(As at a New-Play) all the Roomes
Did swarm with Gentiles mix'd with Groomes,
So that I truly thought all These
Came to see Shore or Pericles.

Der oben (3. Teil, Seite 92) erwähnte Prolog zu Robert Tailors The hog has lost his pearl aus dem Jahre 1614 ſchließt mit zwei Zeilen, in denen der Dichter ſeinem Schauſpiel nichts Beſſeres zu wünſchen weiß, als daß es denſelben Erfolg haben möge wie Perikles:

And if it prove so happy as to please,
Weele say 't is fortunate like Perikles.

In ſeiner Erbitterung über das Fiasco, das ſein Schauſpiel The New Inn gemacht hatte, legt Ben Jonſon 1629 von der noch immer durch Perikles ausgeübten Anziehung Zeugnis ab, indem er in die das Stück begleitende, an ihn ſelbſt gerichtete Ode einen Ausfall einflicht gegen die, welche noch an ſolchen moderigen Märchen Geſchmack fänden:

---

*) Der vollſtändige Titel lautet: The late, and much admired Play. Called Pericles, Prince of Tyre, With the true Relation of the whole History, aduentures, and fortunes of the said Prince: As also, The no lesse strange and worthy accidents, in the Birth and Life, of his Daughter MARIANA. As it hath been diuers and sundry times acted by his Maiesties Seruants, at the Globe on the Banckside. By William Shakespeare. Imprinted at London for Henry Gosson. and are to be sold at the signe of the Sunne in Paternoster row. 1609.

No doubt some mouldy tale,
Like Pericles, and stale
As the shrieve's crusts, and nasty as his fish —
Scraps, out of every dish
Thrown forth, and raked into the common tub,
May keep up the Play-club.

Im Jahre 1646 vergleicht Sheppard in dem oben (2. Teil, eite 31) erwähnten Gedichte The Times displayed in Six estyads Shakeſpeare ausdrücklich um Perikles willen mit ophokles und nennt ihn reicher an Einfällen als Ariſtophanes:

With Sophocles we may
Compare great Shakespear; Aristophanes
Never like him his Fancy could display:
Witness the Prince of Tyre, his Pericles.

Dieſes Schauſpiel wurde in der erſten Folioausgabe nicht fgenommen, wahrſcheinlich weil die Herausgeber ſich nicht mit n Verleger einigen konnten — denn die Piraten waren durch s Geſetz beſchützt, ſobald das Buch in das Buchhändlerregiſter geführt war — es hat aber zu Shakeſpeares Lebzeiten und ch ſeinem Tode zu den beliebteſten Werken der engliſchen Theater- ratur gehört.

In früheren Zeiten nahm man an, Perikles ſei eine der ten Jugendarbeiten von Shakeſpeare, eine Auffaſſung, der merk- rdigerweiſe noch in unſeren Tagen Karl Elze gehuldigt hat. genwärtig wird es jedoch von keinem Kritiker in Zweifel gezogen, ß die Sprache in dem von Shakeſpeare ſtammenden Teil des hauſpiels die Manier ſeiner letzten Periode verrät, und die amte engliſche Kritik iſt darüber einig, daß Shakeſpeares Anteil Perikles um das Jahr 1608 entſtanden iſt, jedenfalls nach ntonius und Kleopatra, Coriolanus und Timon, vor mbeline und dem Sturm. (Siehe z. B. P. Z. Rounds Ein- ung in der Irvingausgabe, oder die bei Dowden und anderen jedruckte Triar Table of the order of Shakspere's Plays t Furnivall). Ich meinerſeits teile ſelbſtverſtändlich die Anſicht kommen, daß Perikles ideell auf Coriolanus und Timon gt und die Ouverture zu den nächſten idylliſch-phantaſtiſchen hauſpielen bildet. Indeſſen wird der Leſer vielleicht bemerkt ben, daß ich nicht (wie Furnivall und Dowden) geglaubt habe,

die ganze Reihe von peſſimiſtiſchen Dramen ſo weit zurückverſetze zu können, daß ſie 1608 zu Ende iſt.*) Ich nehme an, daß gewiſ Teile von Perikles ſchon während Shakeſpeare zum letztenm in Timon ſeiner Entrüſtung Luft machte, ſich in ſeinem Gem geformt haben. Es kann ja in Gärungszeiten eine Ober- un eine Unterſtrömung in dem Gemüte eines Dichters wie ander Menſchen geben, und die Unterſtrömung iſt diejenige, die bald Macht gewinnen und das ganze Gemüt erfüllen wird. Indeſſ wird der denkende Leſer ſchon eingeſehen haben, daß meine Datieru der letzten, peſſimiſtiſchen Shakeſpeareſchen Arbeiten ebenſo wie anderer nur eine ungefähre ſein kann. Ich bin geneigt, ſie Jahr vorwärts zu rücken, weil ich zwiſchen Coriolanus und Gedanken an Shakeſpeares eigene Mutter, deren Tod erſt im Jahre 1608 erfolgt, einen Zuſammenhang zu verſpüren glaube. Aber ſelbſtverſtändlich verweilt ein Sohn mit ſeinen Gedanken nicht allein in dem Augenblicke bei ſeiner Mutter, wo dieſe ihm entriſſen wird; auch kann ja die Furcht, die Mutter durch die Krankheit zu verlieren, die wahrſcheinlich dem Tode vorherging, ihm bedeutend früher ihr Bild beſonders lebhaft vor Augen geſtellt haben. Hier wie in allen ähnlichen Fällen, wo es nicht ausdrücklich ausgeſprochen iſt, wird der Leſer begreifen, daß ein Vielleicht oder ein Wahrſcheinlich ſtillſchweigend vorausgeſetzt werden muß und wird es, wo er es vermißt, ſelbſt hinzufügen. Nur die großen Grundlinien in der Reihenfolge der Schauſpiele ſind ſicher. Wo alle äußeren Merkmale fehlen, können die inneren Merkmale die Frage wegen Jahr und Monat nicht allein entſcheiden. Bei Perikles kann das Datum mit ziemlicher Sicherheit beſtimmt werden; es wäre ja doch ganz ungereimt, daß Shakeſpeares Anteil am Stücke ſich nicht darin befunden haben ſollte, als es 1608 auf dem Globetheater aufgeführt wurde, beſonders da es das Titelblatt ausdrücklich behauptet.

Wie das Stück uns nun im ganzen vorliegt, iſt es kein wirkliches Drama, ſondern ein unvollſtändig in Szene geſetztes

*) Die Triartabelle beſtimmt die Ordnung folgendermaßen:

Troilus and Cressida	1606—1607
Antony and Cleopatra	1606—1607
Coriolanus	1607—1608
Timon	1607—1608

es Gedicht. Wir begegnen hier der dramatiſchen Kunſt in Kindheit. Als Prolog tritt vor jedem Aufzuge und auch an vielen Stellen der alte engliſche Dichter John Gower auf, en Stoff um das Jahr 1390 in einer verſifizierten Erzählung delt hatte. Als ein Erklärer (presenter) führt er das Stück einem Zeigeſtecken vor. Was nicht dargeſtellt werden kann, eilt er einfach mit, oder er zeigt es in pantomimiſchen Bildern eaus, Dumb-Shows). Er ſpricht in altmodiſchen, vier- :n, gereimten Jamben, bei denen die Reime aber oft kaum anzen ſind, wie z. B. gleich die erſten:

To sing a song that old was sung,
From ashes ancient Gower is come
Assuming man's infirmities
To glad your ear and please your eyes,

folgender, der den Prolog des vierten Aufzugs beſchließt:

Dionyza does appear
With Leonine a murderer.

Er treibt ſelbſt Scherz damit, daß der ganze Lebenslauf des les von ſeiner Jugend bis zu ſeinem hohen Alter im Stücke dert ſei. Im Anfang des dritten Aufzugs wird Marina :n, und am Schluß des fünften Aufzugs ſteht ſie im Begriff iraten.

Nirgends iſt man weiter entfernt von der ſpäter in Frank- verſuchten Durchführung der örtlichen und zeitlichen Einheit. erſte Aufzug geht in Antiochia, in Tyrus und Tharſus vor der zweite in Pentapolis, erſt an der Küſte, dann in einem vor im Palaſte des Simonides, dann in einer öffentlichen

Der dritte Aufzug ſpielt ſich erſt an Bord eines auf der eibenden Schiffes ab, dann in Epheſus im Hauſe des Cerimon; erte in Tharſus auf einem offenen Platze in der Nähe des des, dann in einem berüchtigten Hauſe in Mitylene; der fünfte an Bord von Perikles' Schiff, das auf der Höhe von Mitylene nker liegt, und hierauf im Dianentempel zu Epheſus.

Die Handlung iſt hier ebenſowenig einheitlich wie Ort und Zeit die Einheit der Hauptperſon hält die auseinanderfallenden heiten zuſammen. Es liegt keine innere Notwendigkeit in

den Ereigniſſen; der bloße Zufall herrſcht in allem, was den Helden widerfährt.

Eine Idee — ich meine nicht eine Lehre, ſondern einen Grundgedanken — wird der Leſer vergebens in dem Stück zu finden ſuchen. Aus Mangel an einer Idee wird ſchließlich von dem als Chorus auftretenden Gower der Gegenſatz zwiſchen einer zu Anfang des Stückes gezeichneten unſittlichen Prinzeſſin und einer am Schluſſe geſchilderten ſittlichen Prinzeſſin hervorgehoben. Mit dieſem moraliſchen Gegenſatz haben indeſſen die dazwiſchen liegenden Ereigniſſe nicht das geringſte zu ſchaffen.

Der Stoff zu Perikles war alt und allgemein beliebt. Urſprünglich ſtammt er vermeintlich aus einem im 5. Jahrhundert verfaßten griechiſchen Roman, von dem eine lateiniſche Überſetzung vorhanden iſt. Im Mittelalter wurde die Erzählung in verſchiedene Sprachen überſetzt, und in einer der auf dieſe Weiſe entſtandenen Geſtalten erhielt ſie einen Platz in Gesta Romanorum. Im 12. Jahrhundert nahm Gotfrid von Viterbo ſie in ſein großes Chronikenwerk auf. John Gower, der ſie im 14. Jahrhundert in dem achten Buche ſeiner Confessio Amantis behandelt, erklärt, daß Gotfrid von Viterbo ſeine Quelle geweſen ſei. Die lateiniſche Erzählung wurde 1576 von Lawrence Twine unter dem Titel The Patterne of Paynfull Aduentures ins Engliſche überſetzt, und von dieſem Buche erſchien 1607 eine neue Ausgabe. In dieſer wie in allen nicht engliſchen Darſtellungen des Stoffes iſt der Name des Helden Apollonius von Tyrus. Das uns vorliegende Schauſpiel iſt zweifellos auf Grund dieſer 1607 erſchienenen Ausgabe entſtanden, was ja zur Widerlegung der veralteten Annahme, Shakeſpeares Anteil am Drama ſtamme aus ſeiner Jugend, völlig genügend iſt. Das Schauſpiel ſelbſt und wohl auch Shakeſpeares Anteil daran hat dagegen einer denſelben Stoff behandelnden Novelle als Grundlage gedient, die George Wilkins 1608 herausgab und zwar unter dem Titel: The Painfull Aduentures of Pericles, Prince of Tyre. Being the true History of the Play of Pericles, as it was lately presented by the worthy and ancient Poet John Gower.

Nicht bloß der Umſtand, daß Wilkins in der Widmung dieſes Buches, das doch nur ein Auszug aus Twine und dem Schauſpiel iſt, es „ein armes Produkt meines Gehirnes“ (a poor infant

of my braine) nennt, sondern weit mehr eine merkwürdige Übereinstimmung in Stil und Versbehandlung zwischen den ersten Aufzügen von Perikles und dem von Wilkins verfaßten Stücke The Miseries of enforced Marriage zeigen auf Wilkins als den Hauptverfasser der nicht Shakespeareschen Partien des Dramas hin. Hier wie dort ist eine Menge unzusammenhängenden Stoffs zu einem weitschweifigen Schauspiel ohne dramatische Spannung und ohne dramatischen Zusammenstoß aufgeschichtet, und hier wie dort sind in der Sprachform dieselben mißtönenden Wortumstellungen und dieselben harten Auslassungen von Worten. Die Begebenheiten in der Gezwungenen Ehe erinnern an die nicht-Shakespeareschen Partien von Timon — auch hier kommt ein Verschwender vor, der die Sympathie des Dichters besitzt und als Opfer aufgefaßt wird. Die Form, eine Mischung von Prosa, ungereimten fünffüßigen Jamben und plump angebrachten Reimpaaren, in denen immer wieder dieselben Reime vorkommen, erinnert ebenfalls an die nicht-Shakespeareschen Aufzüge und Szenen in Timon wie in Perikles. Fleay hat nachgewiesen, daß in den beiden ersten Aufzügen von Perikles 195, in den letzten drei Aufzügen 14 gereimte Zeilen vorkommen; so groß ist der Stilunterschied in den beiden Hälften; und er hat darauf aufmerksam gemacht, daß diese Häufigkeit des Reimes der in den eigenen Werken von George Wilkins entspricht. Denn er und Boyle sind mit Delius, der diese Ansicht zuerst aussprach, darüber einig, daß Wilkins der Verfasser der beiden ersten Aufzüge sei. Außerdem hat er auf Grund von Vergleichungen die überaus große Wahrscheinlichkeit dargetan, daß die beiden in fünffüßigen Jamben geschriebenen Reden von Gower vor der fünften und nach der sechsten Szene im vierten Aufzuge, die sich in ihrer ganzen Form und ihrem ganzen Sprachton stark von seinen anderen Monologen unterscheiden, von William Rowley stammen, der auch im Jahre vorher in einem von Wilkins und Day fabrizierten schlechten Melodrama The Travels of the Three English Brothers mitgearbeitet hatte. Wenn Fleay indessen auch die Prosaszenen im vierten Aufzuge, die sich in einem berüchtigten Hause abspielen, Rowley zuschreiben will, so geschieht das weniger aus ästhetischen als aus moralischen Gründen, die in diesem Falle äußerst wenig zu bedeuten haben. Ich meinerseits bin davon überzeugt, daß diese Szenen beinahe ganz von Shakespeare

herrühren. Sie werden ausdrücklich an einzelnen Stellen d[illegible]es zweifellos von ihm geschriebenen Textes vorausgesetzt; sie steh[illegible]en keineswegs im Widerspruch mit der Lebensauffassung, aus d[illegible]er Shakespeare sich nun erst herauszuarbeiten beginnt, und [illegible] sie erinnern nicht wenig an die entsprechenden Szenen in Ma[illegible]ß für Maß.

Die näheren Umstände bei der Schöpfung des Stückes lass[illegible]en sich heutzutage unmöglich mit voller Sicherheit bestimmen. Mo[illegible]an hat behauptet, Shakespeare habe von Anfang an seinen Perikl[illegible]es selbständig mit dem jetzigen dritten Aufzuge begonnen, habe d[illegible]as Geschriebene liegen lassen und Wilkins und Rowley die Erlaubn[illegible]is erteilt, es für das Theater zu vervollständigen. Diese müss[illegible]en jedoch, wie wir gleich sehen werden, das ursprüngliche Drama in Verein geschrieben haben. Das Stück wurde dann durch V[illegible]er-mittelung des Theaters Shakespeare vorgelegt, worauf er die i[illegible]m zusagenden Partien ausgeführt hat. Herausgeben konnte Wilk[illegible]ns das Stück nun nicht mehr; es gehörte dem Theater, und so [illegible]e-gnügte er sich damit, einer Buchhändlerspekulation entgegenzukomm[illegible]en und es als Novelle zu veröffentlichen, indem er sich selbst die ga[illegible]ze Ehre für die Erfindung und die Ausführung zuschrieb.

Es ist unglaublich, was in dem Stücke, wie es uns jetzt v[illegible]or-liegt, alles zu Schauspiel gemacht worden ist.

Der ritterliche Fürst von Tyrus — der auf der englischen Bühne, wahrscheinlich weil Apollonius nicht in die fünffüßigen Jamben hineinpaßte, den aus Sidneys Arcadia geholten Namen Pyrocles erhielt, welcher bald in Perikles verwandelt wurde — kommt nach Antiochia, um ein Rätsel zu raten, welches Unternehmen mit Lebensgefahr verbunden ist, da auf dessen Lösung oder Nichtlösung nichts geringeres als die Hand der Prinzessin oder der Tod steht. Als er durch das Rätsel mit Entsetzen zu der Erkenntnis gekommen ist, daß die Prinzessin mit ihrem eigenen Vater im Inzest lebt, zieht er sich zurück und flieht aus dem Lande, um der Rache des bösen Fürsten zu entgehen, die den, der richtig geraten hat, noch sicherer ereilen wird, als die vielen, die falsch geraten haben. Er reist nach Tyrus; da er sich jedoch auch hier nicht sicher fühlt, so verfällt er in Schwermut und verläßt sein Reich, um sich den Nachstrebungen des Antiochius zu entziehen.

In Tharſus trifft er ein Volk in Hungersnot, wird deſſen Retter, indem er es von ſeinen Schiffen mit Korn verſieht; dann leidet er vor Pentapolis Schiffbruch, wird ans Land geworfen, trifft am Strande Fiſcher, die ihm ſeine Rüſtung auffiſchen, und nimmt gleich an einem ritterlichen Turnier teil. Die Königstochter ſieht ihn und liebt ihn auf den erſten Blick, wie Nauſikaa den Odyſſeus. Über dem edlen Fremden, der ſich eben aus einem Schiffbruch gerettet und überall viel Ungemach erduldet hat, vergißt die junge Fürſtin alle die prächtigen jungen Ritter ihrer Umgebung. Ihn will ſie heiraten oder niemand: Er glänzt in Vergleich mit ihnen wie ein Diamant gegen Glas. Perikles hält mit Thaiſa Hochzeit und reiſt von dannen.

Dann erhebt ſich ein Sturm auf dem Meer. Während des Sturmes ſtirbt Thaiſa im Kindbette, und die abergläubiſchen Seeleute verlangen, daß die Leiche über Bord geworfen werde. Dies geſchieht, aber Thaiſas Sarg treibt an Land, und in Epheſus erwacht ſie zu neuem Leben. — Die neugeborene Tochter wird von Perikles in Tharſus untergebracht; als ſie aber herangewachſen iſt, beſchließt ihre böſe Pflegemutter, ſie umbringen zu laſſen, weil ſie Unwillen darüber empfindet, daß Marina ihre eigene unſchöne Tochter überſtrahlt. Seeräuber, die an Land ſteigen, verhindern den Mord, entführen Marina und verkaufen ſie in Mitylene an ein unzüchtiges Haus. Es gelingt ihr in abſcheulichen Umgebungen ihre Reinheit zu bewahren und einen Beſchützer zu gewinnen, der ſie befreit. Dann wird ſie zu dem im Hafen an Bord ſeines Schiffes verweilenden Perikles, der in tiefe Melancholie verſunken iſt, geführt, um ihn womöglich ſeinen trüben Grübeleien zu entreißen. Eine Erkennungsſzene findet zwiſchen ihnen ſtatt; auf einen Wink von Diana ſegeln ſie dann nach Epheſus, wo Thaiſa im Dianentempel lebt, und wo der Vater die Gattin, die eben wiedergefundene Tochter ihre Mutter findet.

Das iſt der dramatiſch unmögliche Kanevas, den Shakeſpeare vor ſich liegen hatte und zu deſſen Ausführung oder Umarbeitung in den Hauptpartien er ſich hingezogen fühlte. Daß er — wie Fleay aufs eifrigſte behauptet — ſeinen Anteil am Stücke zum voraus fertig gehabt hätte, wird jedem, der das Ganze Zeile für Zeile und mit Aufmerkſamkeit geleſen hat, höchſt unwahrſcheinlich vorkommen. Das würde ja auch Wilkins und Konſorten die Arbeit

übermäßig erſchwert haben. Auf dieſe Weiſe den Anfang zu einer fertigen letzten Hälfte zu ſchreiben, das würde ihre Kräfte übersſtiegen oder ſie doch zu einer äußerſt peinlichen Aufmerkſamkeitgezwungen haben, zumal die Shakeſpeareſchen Szenen von den aus ihrer Feder ſtammenden Prologen, Zwiſchenſpielen und Epilogeneingerahmt werden. Aller Wahrſcheinlichkeit nach iſt es Shakeſpeare, der ſeine Hand an ihr halb oder ganz fertiges Machwerkgelegt hat.

Die beiden erſten Aufzüge hat er ſozuſagen unberührt gelaſſen; doch finden ſich auch hier einige Spuren ſeiner Feder; ſo in der Feinheit, womit in den erſten Szenen des Stückes die Frage des Inzeſtes behandelt iſt; ſo in Thaiſas verſchämter und beinahe ſtummer, aber plötzlich erwachter Liebe zu dem, der ihr augenblicklich der erſte aller Männer zu ſein ſcheint. Die Szene zwiſchen den drei Fiſchern, die den zweiten Aufzug eröffnet, enthält auch Wendungen von Shakeſpeareſchem Klang. Beſonders die Stelle, wo der eine Fiſcher von den reichen Filzen ſpricht, die einem Haifiſche auf dem Lande gleichen, die nicht aufhören zu ſchnappen, bis ſie die ganze Gemeinde, Kirche, Turm, Glocken und alles verſchluckt haben. Der dritte Fiſcher ſagt: „Wär' ich der Küſter, ſo würd' ich mich an dem Tage im Glockenturm aufgehalten haben," und auf die Frage: „Warum, Burſche?" antwortet er: „Weil der Haifiſch mich dann auch verſchlungen hätte; und wenn ich in ſeinem Bauch geweſen wäre, ſo würde ich ein ſolches Glockengeläute begonnen haben, daß er nicht eher Ruhe gehabt hätte, als bis er Glocken, Kirche, Turm und Gemeinde wieder ausgeſpien."

Indeſſen iſt es ja nicht ausgeſchloſſen, daß ſolche Stellen, in denen wir einen Tropfen von Shakeſpeares Witz oder einen Schimmer ſeines Geiſtes zu erkennen wähnen, nur Nachahmungen ſeiner Manier ſind.

Bei weitem platter und unbeholfener iſt in Gowers Prolog zum dritten Aufzug der Schluß des Sommernachtstraumes nachgeäfft: „Nun hat der Schlaf den feſtlichen Schwarm zur Ruhe gebracht. Kein Laut, nur das Schnarchen der Hochzeitsgäſte durchs ganze Haus. Die Katze liegt mit glühenden Augen vor dem Mäuſeloche, und die Grille zirpt am Ofen." (Man vergleiche Puls: „Jetzo ſchmaucht der Brand am Herd — Und das Käuzlein kreiſcht und jammert.") Auf dieſe Einleitung folgt noch eine ungeſchickt

angebrachte Pantomime, sodann eine Fortsetzung des plumpen, episch breitgetretenen Prologs, und dann plötzlich — als unterbräche eine Stimme aus einer anderen Welt, eine Goldstimme, reich und voll, das matte Geschwätz; als erklänge unseren Ohren eine himmlische, lange entbehrte Musik — erschallt Shakespeares eigene Stimme mit der unzweifelhaftesten Echtheit und geradezu königlicher Macht: Thou god of this great vast, rebuke these surges . . . .

Der Leser muß diese Verse in dem englischen Text aufsuchen; sie sind wundervoll. Ein Übersetzung kann das Original nimmermehr erreichen:

Perikles

Du Gott der großen Wasserwüste schelte
Die Brandung, welche Himmel wäscht und Hölle;
Du, der dem Sturm gebeut, ihn aus der Tiefe
Hervorgerufen, fessl' ihn nun in Erz!
O, stille deinen fürchterlichen Donner
Und mildre deinen flücht'gen Schwefelstrahl! —
Lychorida, wie geht's der Königin? —
Du gift'ger Sturm, willst du dich selber ausspei'n? —
Wird doch des Seemanns Pfeife wie Geflüster
Im Ohre eines Toten nicht gehört. — Lychorida! — . . .

Die Amme bringt das zarte, neugeborene Kind. Sie sagt:

Hier ist ein Wesen,
Zu jung für solchen Ort. Hätt' es Verstand,
So würd' es sterben, wie ich selbst wohl möchte.
Umarmt dies Stück von Eurer toten Königin!

Perikles

Wie! wie, Lychorida? —

Lychorida

Still, guter Herr;
Steht nicht dem Sturm noch bei. Seht, dies ist alles,
Was leben blieb von Eurer Königin, —
Ein Töchterchen; um ihretwillen zeigt
Euch männlich und getröstet.

Die Seeleute kommen, und nach einigen geradezu meisterlichen Repliken, die das Rasen des Unwetters und den Kampf der

Matroſen das Schiff zu retten, treffend wiedergeben, fordern in ihrem Aberglauben von Perikles, daß die arme Königin, kaum verſchieden iſt, über Bord geworfen werde. Der Köni[illegible] gezwungen nachzugeben, und zu der Toten gewandt, ſagt e[illegible] klangvollen Verſen:

Ein furchtbar Kindbett hatteſt du, o Teure!
Nicht Licht, nicht Feu'r: unholde Elemente
Vergeſſen deiner ganz. Mir fehlt's an Zeit
Um ein geheiligt Grab dir zu bereiten;
Kaum eingeſargt, mußt du hinab zur Tiefe
Wo ſtatt des Denkmals über deinem Leichnam,
Statt ew'gen Lampenlichts, der wilde Haifiſch,
Des Meer's Gebrauſe dein Gebein umtobt,
Wo du bei Muſcheln liegſt . . . .

Und er befiehlt, daß das Schiff des zarten Kindes wegen, das die See nicht vertragen könne, den Kurs verändern und nach Tharſus ſegeln ſolle.

Es liegt in dieſen Szenen ein ſolcher Machthauch von Sturm und geifernden Waſſern, ein ſolches Donnergerolle und Blitzgepraſſel, daß nichts in der engliſchen Poeſie, nicht einmal in Shakeſpeares Sturm, nicht einmal in den Naturbeſchreibungen von Byron und Shelley, höher kommt. Es bläſt und heult und ziſcht und lärmt während dieſes Seeſturmes, daß die Pfeife des Seemanns ſich wie ein Geflüſter im Wüten des Gewitters verliert. Daher ſind dieſe Szenen auch berühmt und beliebt geworden in der Nation von Seefahrern, für die ſie geſchrieben ſind. Auf dieſem Gebiete gibt es ja in England Kenner genug.

Die Wirkung iſt um ſo größer, weil ſich in die rein äußerliche Leidenſchaft der Elemente die menſchliche, ebenſo zarte als große Leidenſchaft miſcht, die in der gedämpften Klage des Perikles über Thaiſa zum Ausbruch gelangt. Sie wird nicht vom Gewitter übertäubt; ſie klingt im Gegenſatz zu dem Heulen des Windes und dem Toben des Meeres doppelt geiſtig und fein. Entzückend iſt der Gruß des Perikles an das neugeborene Kind:

Sei mild dein Leben! Keinem Kinde ward
Wohl je ſolch eine ſtürmiſche Geburt.
Sei ſanft und friedlich von Gemüt! Denn rauher
Hieß nie die Welt ein Fürſtenkind willkommen.

Beglückt ſei deine Zukunft! denn die Stunde,
Die dich geboren, war ſo ungeſtüm,
Wie Feuer, Luft und Waſſer, Erd' und Himmel
Sie machen konnten, dich herauszuführen
Aus deiner Mutter Schoß . . . .

Obgleich Wilkins' Novelle dem Gange des Stückes ſehr genau lgt, ſo finden ſich doch nur zwei Stellen, wo die Übereinſtimmung h bis auf den Wortlaut erſtreckt. Die eine Stelle kommt im eiten Aufzuge, alſo in ſeinem eigenen Texte, vor, die zweite hier. ei Shakeſpeare lautet die Stelle:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child. Happy what follows!
Thou hast as chiding a nativity
As fire, air, water, earth and heaven can make....

In Wilkins' Novelle heißt es:

Poor inch of nature! Thou art as rudely welcome to the world
ever princess' babe was, and hast as chiding a nativity, as fire,
r, earth and water can afford thee.

Noch auffallender als die wörtliche Übereinſtimmung und die der Proſa beibehaltenen Verszeilen iſt hier der erſte Ausruf oor inch of nature! der einen ſo vollkommen Shakeſpeareſchen lang hat, daß man ſich zu der Annahme verſucht fühlt, er ſei in r bei der erſten Ausgabe des Schauſpiels zugrunde liegenden andſchrift vergeſſen worden.

Erſt zu Anfang des dritten Aufzugs greift alſo Shakeſpeare n. Er beginnt mit Marinas Geburt. Weshalb? Weil das chauſpiel erſt mit ihrem Eintritt Intereſſe für ihn gewinnt. ie Ausführung dieſer Geſtalt, dieſes zarten Bildes von jugend- her Anmut und überlegener Reinheit, iſt ihm als eine feſſelnde ufgabe erſchienen.

Man achte darauf, in wie hohem Grade der Auftritt das epräge Shakeſpeares trägt, wo ſie, unmittelbar bevor Dionyza fortſendet, um ſie ermorden zu laſſen, das Grab ihrer ver- rbenen Amme mit Blumen beſtreut. Die Szene verkündet gleich- n zwei bald folgenden Szenen in Shakeſpeares nächſten Arbeiten, d zwar die Szene in Cymbeline, wo die Brüder die vermeint- he Leiche des Knaben Fidelio, unter welchem Namen ſie ihre

Schweſter Imogen kennen gelernt haben, mit Blumen beſtreuen, und die im Wintermärchen, wo Perdita als Schäferin den fremden Herren und ihren Gäſten allerlei Blumen ſchenkt. Marina ſagt (IV, 1):

Nein, nein, der Erde raub' ich ihren Schmuck,
Mit Blumen deinen Hügel zu beſtreuen!
Es ſollen gelbe, blaue Purpurveilchen
Und Ringelblumen wie ein Kranz ſich ziehn
Um deine Gruft, ſolang' es Sommer iſt.
Ich armes Mädchen ward im Sturm geboren,
Als meine Mutter ſtarb, und dieſe Welt
Umſtürmt mich dauernd, wirbelt mich hinweg
Von meinen Freunden.

Die Worte ſind einfach, an und für ſich wenig merkwürdig. Aber für mich haben ſie die größte Bedeutung als Vorboten. Es ſind dies die erſten milden Töne, die dem Inſtrument entſchlüpfen, das ſo lange nur ſchneidende und gellende Laute von ſich gegeben hatte. Man wird in allen aus der Verſtimmungszeit ſtammenden Dramen Shakeſpeares nichts Ähnliches finden.

Wenn er in ſeiner Müdigkeit und Betrübnis ſich herabgelaſſen hat, Partien dieſes Perikles umzuarbeiten, ſo geſchah dies, um in der Hauptperſon Stimmungen niederzulegen, die ihn nun erfüllten. Perikles iſt der romantiſche Odyſſeus, der weitgereiſte, der mancherlei Übel erlitten und erduldet und nach und nach alles verloren hat, was ihm lieb war. In dem Augenblicke, wo wir ihn kennen lernen, iſt er vom Tode bedroht, weil er das abſcheuliche Rätſel eines Lebens richtig geraten hat — wie ſinnbildlich! — und das macht ihn ſcheu und in ſich gekehrt, unruhig und niedergeſchlagen. Er hat von Anfang an einen Zug von Schwermut, daher von Gleichgültigkeit gegen Gefahren; als ſpäter ſein Mißtrauen gegen die Menſchen erwacht, vertieft ſich dieſer Zug und gibt ihm ein Gepräge von Geiſtes- und Gefühlstiefe. Er iſt eine durchaus ſenſitive Natur, mutig genug beim Schiffbruch, ſich aber immer tiefer in ſeine Schwermut verſenkend, die allmählich beinahe den Charakter von Geiſteskrankheit annimmt. Ganz einſam und verlaſſen, wie er ſich fühlt, will er keinen Menſchen in ſeiner Nähe dulden; wird er angeredet, ſo antwortet er nicht, ſitzt vielmehr ſtumm und barſch über ſeiner Qual brütend da (V, 1).

:nn tritt Marina in sein Leben ein, sucht sich zuerst durch nütiges Spiel und stillen Gesang seine Aufmerksamkeit zuzu- jen, richtet dann einige Worte an ihn, wird abgewiesen, ja zornig ückgestoßen, bis ihre sanftmütige Erzählung, wer sie sei und che Unglücke sie verfolgt haben, die Aufmerksamkeit des Königs egt. Das Erkennen und Wiederfinden der Tochter ruft den offen Übergang von verzehrender Qual zu einer wehmütigen icksstimmung hervor.

Genau so hatte Shakespeare als Dichter sich von der Welt eschlossen; genau diese Anschauung hatte er von den Menschen ihrer Teilnahme, bis mit dem Eintritt Marinas und ihrer western in seine Dichtung die Grundstimmung auf einmal chlägt.

Wahrscheinlich hat Shakespeare diese Rolle für Burbage, der spielte, zurechtgelegt; es steckt jedoch viel von ihm selbst darin. hat eine größere Gemeinschaft zwischen den beiden Männern anden, als die allzu bekannte Anekdote von ihrem Rivalisieren einem Stelldichein vermuten läßt. Aber das Platte hat ja durchschlagendsten Erfolg und wird am längsten behalten.

Wie nun Perikles von Shakespeare vergeistigt ist, so ist rina unter seinen Händen eine verklärte Gestalt geworden, sie, gleich bei ihrem Eintritt in das erwachsene Alter durch ihre mut und ihre seltenen Eigenschaften Neid und gehässige Eifer- t erregt. Sie wird eingeführt, indem sie ein Grab mit Blumen ückt, und bald darauf erfahren wir bei ihrem Versuche, den ntwaffnen, der den Befehl hat, sie zu ermorden, daß sie ebenso ldlos ist, wie die Königin Dagmar auf ihrem Sterbebette im ischen Volksliede geschildert ist. Sie hat nie ein böses Wort rochen, nie einem lebendigen Geschöpfe etwas zuleide getan, eine Maus getötet, ja nie einer Fliege Schaden zugefügt; al hat sie wider Willen einen Wurm zertreten, und sie ist iber in Tränen ausgebrochen. Und dieser Sanftheit entspricht Schimmer von Wahrheitsliebe und Hoheit, der sie umgibt.

Als Perikles in der Einleitung zur Erkennungsszene, nachdem Marina zuerst barsch abgewiesen und von sich gestoßen hat, eres Entgegenkommen zu zeigen beginnt, und sie aufgefordert ihm zu sagen, wo sie geboren, und wer sie mit diesem reichen ande ausgestattet habe, antwortet sie, wenn sie die Geschichte

ihres Lebens erzählen wolle, ſo würde Perikles den Bericht für eine Lüge halten. Sie wolle daher lieber ſchweigen. Dagegen wendet Perikles ein (V, 1):

Bitte, ſprich;
Falſchheit kann nicht von deinen Lippen kommen:
Du blickſt beſcheiden wie Gerechtigkeit,
Und ſcheinſt mir ein Pallaſt gekrönter Wahrheit.
Ich glaube dir . . . .
Erzähle deinen Lebenslauf; und ſollt' er
Auch nur ein Tauſendteil von dem enthalten,
Was ich gelitten, ſo biſt du ein Mann,
Und ich ein duldend Mädchen: allein du ſchauſt
Wie die Geduld, wenn ſie auf Gräber ſtarrt
Von Königen, und lächelnd die Verzweiflung
Entwaffnet . . . .

Die phantaſiereiche Größe der Bilder iſt hier deshalb aufgeboten, um dem Zuhörer von dem ſchon in ihrem Äußeren an den Tag tretenden Werte Marinas die richtige Vorſtellung beizubringen. Es iſt jedoch Perikles ſelbſt ſo zumute, als wäre er ein begrabener Fürſt; er ſelbſt iſt es, den ihre geduldige Teilnahme nicht losläßt, und es iſt die Heftigkeit ſeines eigenen Kummers, die ſie durch ihr Lächeln mildert.

Es iſt viel dramatiſche Wirkung in dieſer Szene. Das Wiederfinden und Wiedererkennen iſt ſchon in den Tragödien des griechiſchen Altertums ein oft angewandter und nie fehlſchlagender Effekt. Doch iſt hier in den Repliken alles abgedämpft. Was wir ſehen, iſt kein Gemälde mit ſtarken, brennenden Farben. Es iſt ein hingehauchtes, mild abgeſtimmtes Paſtell.

Als es galt, dem Leſer von dem ſeeliſchen Zuſtande Shakeſpeares zu dem Zeitpunkte, da Wie es euch gefällt und Was ihr wollt entſtanden, eine richtige Vorſtellung zu geben, wurde er aufgefordert, ſich eines Tages zu erinnern, an dem er ſich ganz friſch und geſund fühlte und die Empfindung hatte, alle Organe ſeines Körpers ſeien in glücklicher Wirkſamkeit, eines Tages, wo der Sonnenſchein einen feſtlichen Eindruck macht und die Luft zu liebkoſen ſcheint.

Um ſich auf ähnliche Weiſe in Shakeſpeares jetzige Grundſtimmung zu verſetzen, muß man daran denken, wie einem ſelbſt nach einer ſchweren, langwierigen Krankheit bei der beginnenden

kehr der Gesundheit zumute war. Man ist noch so schwach, man jede größere Anstrengung scheut. Man ist nicht mehr k, doch durchaus nicht gesund. Der Gang ist schwankend und Griff der Hand schwach; aber die Sinne sind geschärft; man vieles in wenigem. Ein in die Stube dringender Sonnenblick : belebender und stärker stimmend als sonst eine ganze in nenschein gebadete Landschaft. Das aus dem Garten herein- gende Gezwitscher eines Vogels, ja nur ein paar Pieptöne i einem mehr als sonst Nachtigallengesang im Mondschein. Nelke im Glase verursacht einem mehr Freude als zu anderen n ein mit südländischen Gewächsen angefülltes Treibhaus. i ist dankbar für das Geringste, empfänglich für Freundlichkeit, gt zu bewundern. Der dem Leben Zurückgegebene hat eine e, die zu würdigen versteht.

Und wie Shakespeare mit der tiefen Empfänglichkeit des Genies sorgenlose Freudenzeit der Jugend stärker als andere empfunden so auch jetzt die wehmütigen und weichen Stimmungen der ergenesung.

Was er hat betonen wollen, ist die Hoheit der Unschuld in inas Wesen, und er läßt deshalb ihre Unschuld die abscheu- en Proben bestehen und gibt ihr den schwärzesten Hintergrund, sich denken läßt. Die Seeräuber verkaufen die zarte Marina in unzüchtiges Haus, und die Ausmalung von dessen Be- tern und Marinas Verhältnis zu ihnen und den Besuchern ckt sich über einen großen Teil des vierten Aufzugs.

Wie schon erwähnt, liegt kein Grund vor, diese Szenen mit y als nicht von Shakespeare stammend zu bezeichnen. Wenn r Forscher, der durch seine Willkür und die Veränderlichkeit r Ansichten sein Ansehen fast verscherzt hat, Wilkins diese Szenen zuschreiben, sie Shakespeare aber aberkennen will, so beruht auf der Engherzigkeit des englischen Geistlichen, der die For- g aufstellt, daß die Kunst, die er anerkennen soll, die Wohl- ndigkeit beobachten müsse oder doch nur mit Humor und halb cherz übertreten dürfe. Die Farben dieser Szenen — so platt naturgetreu sie auch sind — das düstere, häßliche Lebensbild, sie entrollen, hat eben das Caravaggioartige Kolorit, das espeare in diesem Zeitraum, den er nun zu verlassen beginnt, war. Die stets treffenden Repliken, die Marina hier spricht,

ſind die vorzüglichſten, die Shakeſpeare ihr überhaupt in den Mund gelegt hat, von einer überlegenen Hoheit beſeelt, wie ſie die Antworten prägt, die Jeſus ſeinen Plagegeiſtern und Verfolgern gibt. Endlich iſt hier, wie ſchon angedeutet, das ganze Perſonal völlig dasſelbe wie in Maß für Maß, deſſen Echtheit von niemand beſtritten wird. Die Situation ſelbſt iſt hier mit der dortigen verwandt. Iſabella ſteht dort mit ihrer Hermelinreinheit in demſelben Gegenſatze zu der Welt von Kupplern und Kupplerinnen, die im Stücke ihr Weſen treiben, wie hier Marina zu der Wirtin, dem Diener und den Beſuchern des Hauſes.

Man kann ſich nicht vorſtellen, daß Shakeſpeare nach allem, was er erfahren und erlebt hatte, jemals wieder in die romantiſch-mittelalterliche Vergötterung des Weibes als Weib habe zurückfallen können. Er hat jedoch in der Rechtlichkeit ſeines Weſens bald Ausnahmen gemacht von der allgemeinen Verdammung, mit der er eine Zeitlang geneigt war, das ganze Geſchlecht zu umfaſſen, und nun, da er ſeine ſeeliſche Geſundheit wiedererlangt, hat Shakeſpeare ſich in ſeiner Seele gedrungen gefühlt, das Haupt eines jungen Mädchens mit einer Heiligenglorie zu umgeben, nachdem er ſo lange vorzugsweiſe bei Weibern verweilt hatte, deren Weſen in die reine Geſchlechtsbeſtimmung aufging. Und es iſt ihm gelungen, ihre Unſchuld in den abſcheulichſten Situationen unbefleckt zu erhalten.

Man achte genau auf ihre Repliken in der dritten und ſechſten Szene des vierten Aufzugs. Sie ſagt, als ſie ſich im Hauſe eingeſperrt ſieht:

Daß Leonin ſo träg' und langſam war!
Er hätte töten ſollen und nicht ſchwatzen;
Daß die Piraten, nicht genug barbariſch,
Mich eilig über Bord geworfen hätten,
Um drunten aufzuſuchen meine Mutter!

Frau

Was klagſt du, hübſche Kleine?

Marina

Ach, daß ich hübſch bin.

Frau

Nun, die Götter haben dir deinen Teil gegeben.

Marina

Ich klage sie nicht an.

Frau

Du bist in meine Hände geraten, wo du gut leben sollst.

Marina

O desto schlimmer ist's für mich, daß ich
Der Hand entging, durch die ich sterben sollte!
. . . . Seid Ihr ein Weib?

Frau

Was sollt' ich sein, wenn ich kein Weib wäre?

Marina

Ein ehrsames Weib oder gar kein Weib.

Der Statthalter Lysimachus besucht das Haus und ist bald ein mit Marina. Er beginnt das Gespräch:

Nun, hübsche Dirne, wie lange bist du schon bei diesem Gewerbe?

Marina

Bei welchem Gewerbe, Herr?

Lysimachus

Was ich nicht nennen kann ohne zu beleidigen.

Marina

Ich kann nicht beleidigt werden durch mein Gewerbe. Gefall' es Euch, r's zu nennen.

Lysimachus

Wie lange treibst du deine Profession?

Marina

Solang ich denken kann.

Lysimachus

Gingst du so jung daran? Warst du eine Dirne im fünften oder ten Jahre?

Marina

Früher noch, Herr, wenn ich jetzt eine bin.

Lysimachus

Nun, das Haus, worin du wohnst, spricht dafür, daß du eine käufliche atur bist.

Marina

Wißt Ihr; daß dies Haus dergleichen liefert, und kommt doch hierhin? u sagte mir, Ihr wäret ein ehrenwerter Mann und der Statthalter dieses es.

Lyſimachus

Wie? Hat deine Wirtin dir mitgeteilt, wer ich bin?

Marina

Wer iſt meine Wirtin?

Lyſimachus

Nun, das Kräuterweib da; ſie, die ausſtreut und pflanzt den Samen der Schande und Ruchloſigkeit. O, du haſt irgend etwas gehört von meiner Macht, und ſtellſt dich hoch, damit ich mich mehr um dich bewerben ſoll . . . Komm, bringe mich an einen geheimen Ort. Komm!

Marina

Seid Ihr ein Mann von Ehre, zeigt es jetzt;
Legt Ihr Euch Würden bei, ſo macht ſie wahr,
Damit man würdig von Euch denken möge.

Und Lyſimachus wird von ihren Worten ergriffen und [illegible] wie umgewandelt. Er ſchenkt ihr Gold, ermuntert ſie, auf dem geraden Wege zu bleiben, und wünſcht ihr den Beiſtand der Götter. Als es ihr gelungen iſt, ſich zu befreien und ihre Fähigkeiten und Talente geltend zu machen, wird es offenbar, welchen Eindruck ſie im Stande ihrer Erniedrigung auf ihn gemacht hat. Er ſchickt nach ihr, damit ſie die Schwermut des Perikles zerſtreue, und begehrt nachher ihre Hand.

Die angeführten Szenen liefern zwar keine dem Wagnis ihrer Einführung entſprechende, geiſtige Ausbeute. Doch offenbaren ſie den nun von Shakeſpeare gefühlten Drang, mitten in der Schlangengrube des Laſters jugendliche, weibliche Hoheit ſchneeweiß zu malen.

Man muß auch auf den Geiſt achten, in dem dies ausgeführt iſt. Es iſt der Geiſt Shakeſpeares und der Renaiſſance.

Etwas früher würde die Behandlung eines ſolchen Stoffes in England zu einer „Moralität“, d. h. einem allegoriſch geiſtlichen Schauſpiel geworden ſein, in dem die Tugend des gläubigen Weibes über das „Laſter“ triumphiert hätte; etwas ſpäter würde dadurch in Frankreich ein chriſtliches Drama entſtanden ſein, in dem die religiöſe Jungfrau heidniſche Roheit und heidniſchen Aberglauben zuſchanden gemacht hätte. Hier bei Shakeſpeare, der die Fabel in die Tage des Dianenkultus verſetzt und Tugend wie Laſter gleich heidniſch erſcheinen läßt, findet ſich keine Spur von irgendwelchen geiſtlichen oder konfeſſionellen Zügen.

Man kann einen Vergleich anstellen; denn nur siebenunddreißig hre später wird während der Minderjährigkeit Ludwigs XIV. Frankreich ein solcher Stoff von Pierre Corneille behandelt seiner nur wenig bekannten Tragödie Théodore vierge et rtyre. Das Stück spielt sich an derselben Stelle ab, wo rikles beginnt, nämlich in Antiochien während der Regierung Diokletian.

Die boshafte Marcella, die Gattin des Provinzgouverneurs, l ihre Tochter Flavia mit Placidus, den diese liebt, verheiraten. icidus weilt mit seinen Gedanken jedoch nur bei der Prinzessin odora, die von den alten Königen Syriens abstammt. Doch odora ist Christin, und das Stück spielt zur Zeit der Christen- olgungen. Um sich nun an dem jungen Mädchen zu rächen ihr das Herz des Placidus abwendig zu machen, läßt Mar- a sie in ein Haus derselben Art führen wie das, wo Marina oungen wird sich aufzuhalten, und läßt sie dort einsperren.

Das dramatische Interesse würde ja hier auf der Entwickelung Theodoras Gefühlen, als sie sich ihrem Schicksal preisgegeben t, beruhen. Aber das junge, keusche Mädchen will und kann . Entsetzen, das sie fühlen muß, nicht in Worten Luft machen; nfalls würden die Anstandsregeln der französischen Bühne das t erlauben. Corneille hat sich dieser Schwierigkeit entzogen, m er die ganze Handlung in Erzählung umwandelt. Ver- dene unrichtige und unvollständige Erzählungen des Geschehenen n einander ab und halten den Zuschauer in Spannung.

Placidus erfährt zuerst, Theodoras Strafe sei in einfache bannung verwandelt worden. Er atmet erleichtert auf. — n heißt es, Theodora sei wirklich in jenes Haus geführt den; Didymus, ihr christlicher Verehrer, sei hinzugekommen, e den Soldaten Geld gegeben, um zuerst hineingehen zu dürfen, aber bald darauf wieder herausgekommen, indem er sein Gesicht Scham über seine schlechte Handlung verhüllte. — Die dritte schaft lautet, Theodora sei es, die angetan mit den Kleidern Didymus herausgekommen wäre. Die Wut des Placidus ver- delt sich in die schmerzlichste Eifersucht. Er glaubt, Theodora sich aus freien Stücken dem Didymus hingegeben, und leidet end Qualen. — Endlich kommt die volle Wahrheit an den Tag. ymus erzählt selbst, wie Theodora von ihm gerettet worden sei;

er habe sie nicht angerührt, er sei ein Christ und erwarte den Tod. Lebe ohne Eifersucht! sagt er zu Placidus, und laß mich die Todesstrafe erleiden! Ach, antwortete Placidus, wie sollte ich nicht Eifersucht fühlen, wenn dieses entzückende Geschöpf dir mehr verdankt als das Leben. Du hast dein Blut hingegeben, um ihre Ehre zu retten, und ich sollte dich nicht um dein Glück beneiden! — Die christlichen Märtyrer werden beide getötet, und der heidnische Liebhaber, der nichts getan hat, seine Geliebte zu befreien, steht beschämt da.

Der ganze Gegensatz besteht hier also zwischen den großen Eigenschaften, die der christliche Glaube erzeugt, und den niedrigen Eigenschaften, die das Heidentum im Gefolge hat.

Bei diesem Vergleiche sind zwei Dinge auffallend: Die Überlegenheit des englischen Theaters, das rücksichtslos alles zur Aufführung bringt, selbst das, wovon im gesellschaftlichen Leben aus Anstandsrücksichten nicht gesprochen wird, und ferner der Abstand zwischen dem Geistesgepräge in dem Altengland der Renaissance und in dem spiritualistisch-allerchristlichsten Frankreich des beginnenden Klassizismus.

Die ruhige Überlegenheit Marinas, die ihrer Unschuld entspringt, hat nichts von dem konfessionellen Beigeschmack, den weder die Schauspiele des Mittelalters vor Shakespeare noch Corneille und Calderon nach ihm entbehren können, der ihm jedoch augenscheinlich lebhaft zuwider gewesen ist. Corneilles Theodora ist eine Heilige von Profession, Märtyrerin ihrer Wahl zufolge, und wenn sie sich schließlich nach ihrer Befreiung aufs neue ihren Feinden überliefert, so geschieht das, weil sie durch eine übernatürliche Offenbarung die Gewißheit erlangt hat, daß man sie nicht wieder in jenes Haus einsperren werde, aus dem sie befreit worden ist. Shakespeares Marina, dieser liebevoll und schonend ausgeführte Umriß des neuen Frauentypus, der bald seine Dichtung erfüllen wird, ist in dem angeborenen Adel ihrer Natur rein menschlich.

Höchst interessant ist es nun zu beobachten, wie in diesem zugleich finsteren und abenteuerlichen Schauspiel über Perikles alles keimt, was Shakespeare noch auszuführen hat.

Marina und die Mutter Thaisa, die beide verloren gehen und spät von dem trauernden König wiedergefunden werden, sind ja gleichsam ein erster Entwurf zu Perdita und Hermione im Winter-

märchen. Perdita ist, wie schon der Name aussagt, verloren gegangen, und sie lebt wie Marina in einem wildfremden Lande ohne ihre Eltern zu kennen. Wir haben schon bemerkt, daß, wie Marina ein Grab mit Blumen bestreut, Perdita solche austeilt mit vielen tiefsinnigen Worten über das Wesen der Blumen. Hermione wird schließlich von König Leontes wiedergefunden, wie Thaisa von König Perikles.

In Cymbeline entspricht die böse Stiefmutter, die Königin, der hier vorkommenden bösen Pflegemutter Dionyza. Pisanio soll in Cymbeline Imogen zu Milfordhafen ermorden, wie Leonine in Perikles Marina am Strande töten soll. Cymbeline findet zuletzt seine Söhne und seine Tochter wieder, wie Perikles schließlich Marina wiederfindet.

Schon hier zeigt sich die Vorliebe, die streng dramaturgische Arbeit durch leichtere Mittel, melodramatische Musik, Geisteroffenbarungen, welche die Entscheidung herbeiführen, und dergleichen zu ersetzen, — alles Zeugnisse einer gewissen Müdigkeit gegenüber den Forderungen der Kunst. Diana offenbart sich dem schlummernden Perikles, wie Jupiter in Cymbeline sich dem schlafenden Posthumus offenbart. Wie Diana dem König befiehlt nach Ephesus zu segeln, wo er im Tempel Thaisa wiederfinden werde, so erklärt Jupiter, Posthumus werde wieder Frau Imogens Gatte sein.

Doch vor allem bereitet Perikles auf den Sturm vor. Das Verhältnis des schwermütigen Perikles zur Tochter ist gleichsam eine Verkündigung des Verhältnisses zwischen dem hochsinnigen Prospero und Miranda. Auch er ist ein Fürst, der fern von seiner Heimat in der Verbannung lebt. Übrigens ist es jedoch die Gestalt Cerimons in Perikles, die den ersten Entwurf zum Charakter Prosperos enthält. Man beachte nur seine große Replik (III, 2):

Für größre Gaben hielt ich Tugend stets
Und Wissenschaft als Adel und als Reichtum.
Sorglose Erben mögen diese letztern
Verdunkeln und vergeuden; doch es folgt
Unsterblichkeit den erstern nach, und macht
Zum Gott den Menschen. Es ist allbekannt,
Daß ich Physik studiert', Autoritäten
Verwarf, und durch geheime Kunst und Praxis

Vertraut ward mit den ſegensreichen Kräften,
Die in den Pflanzen wohnen, in den Steinen
Und im Metall; und von den Störungen
In der Natur, wie ſie zu heilen ſind,
Kann ich drum ſprechen, und fürwahr dies gibt
Mir mehr Zufriedenheit und wahre Wonne,
Als wenn ich durſtete nach ſchwanker Ehre,
Und meine Schätz' in ſeidne Beutel ſteckte,
Den Toren und dem Tode zu Gefallen.

Perikles und Thaiſa ſtehen hier im zweiten Aufzuge in derſelben Verhältnis zu dem erzürnten Vater, der doch ihre Verbindung nicht allzu übel nimmt, wie Ferdinand und Miranda zu Proſpero, als dieſer zum Schein in Zorn gerät. Doch vor allem iſt der Sturm, der das Stück desſelben Namens eröffnet, ſchon durch die bewunderungswürdige Sturmſzene, womit Shakeſpeares Anteil an Perikles beginnt, vorher verkündet. Und wie die Sturmſzenen einander entſprechen, ſo entſpricht die Beſchreibung Marinas von dem Gewitter, währenddeſſen ſie zur Welt kam (Perikles IV, *1*) der Beſchreibung Ariels von dem Schiffbruch im Sturm (I, 2).

Viele kleine Züge verraten außerdem die innere Verwandtſchaft beider Dichtungen. Betäubende, einſchläfernde Zaubermuſik kommt im Sturm (II, 1) wie in Perikles (V, 1) vor; es iſt im Sturm (III, 3) wie in Perikles (IV, 3) die Rede von Harpyien. Das Wort virgin-knot, das Marina in Perikles (IV, 2) über ſich ſelbſt ausſpricht in den ſchönen Verſen:

If fires be hot, knives sharp, or waters deep
Untied I still my virgin-knot will keep

wird auch im Sturme (IV, 1) angewandt, wo Proſpero es mit Bezug auf Miranda benutzt, und wohl zu beachten, das Wort kommt bei Shakeſpeare nur an dieſen beiden Stellen vor.

So iſt alſo die ganze ſpätere Produktion des Dichters im Keime in dieſem ſo ungerecht überſehenen und geringgeſchätzten Stücke zu finden. Zwei Umſtände hat es gegen ſich gehabt, teils daß es nicht ganz von Shakeſpeare iſt, teils daß als Erinnerung an den eben zurückgelegten, düſteren Zeitraum aus den ſchmutzigen Umgebungen des vierten Aufzugs ein dunkeler Schatten über die Phyſiognomie Marinas fällt. Doch nicht nur als eine Urkunde zur Seelengeſchichte Shakeſpeares, ſondern auch als poetiſches

Erzeugnis ist dieses schöne und merkwürdige Bruchstück Perikles in Werk vom höchsten Interesse.*)

XVI.

In Perikles, wie in Timon war es verhältnismäßig leicht, Shakespeares Anteil nachzuweisen. Dieser bestand aus den entscheidenden Partien der Schauspiele. Die Männer, die hier mit dem großen Dichter zusammengewirkt haben, scheinen ferner halb durch Zufall zu dieser Ehre gelangt zu sein und haben daher für uns heutzutage keinerlei Interesse mehr. Anders verhält es sich mit zwei Dramen aus demselben Zeitraum, bei denen Shakespeares Name gleichfalls im Verein mit dem Namen eines anderen Mannes genannt wird und zwar nach der Ansicht der meisten Kritiker mit Recht. Ich meine Die beiden edlen Verwandten (The two noble kinsmen) und Heinrich VIII. Shakespeares Anteil an diesen Stücken ist weit weniger bedeutend, bezüglich des einen beinahe verschwindend, während dagegen der gerade damals mit Glanz hervortretende Dichter, dem der Rest zu verdanken ist, einen bedeutsamen Platz in der dramatischen Literatur des Zeitalters ausfüllt hat und Shakespeare nicht vollständig gleichgültig gewesen sein kann. Man fühlt sich sogar versucht, mit seinen Gedanken bei der Frage zu verweilen, wie Shakespeare sich zu ihm gestellt hat und wie er dazu kam, mit ihm zusammen zu arbeiten.

Im Jahre 1608 war auf dem Globetheater ein Drama Philaster aufgeführt worden, das einen ganz außergewöhnlichen Anklang gefunden hatte, und dessen Bühnenerfolg sich als andauernd erwies. Es hatte zwei Verfasser, den zweiundzwanzigjährigen Francis Beaumont und den achtundzwanzigjährigen John Fletcher. Der Erfolg dieses Schauspiels war so durchschlagend, daß die Namen beider Dichter von nun an Berühmtheit erlangten. Vor dieser Zeit (1606—1607) hatte Fletcher allein sein vermeintlich

*) Delius: Über Shakespeares Perikles, Prince of Tyre. Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft III, 175—205. — W. G. Fleay: On the Play of Pericles. The New Shakspere Society's Transactions 1874, S. 195—254. — Swinburne: A study of Shakespeare S. 206 ff. — Gervinus: Shakespeare I, 187 und Elze: Shakespeare S. 409 glauben noch, daß Perikles eine Jugendarbeit sei.

luſtiges, aber ziemlich abgeſchmacktes Proſaſtück Der Weiberfeind (The woman-hater) auf die Bühne gebracht; es kommen zwar einige komiſche Figuren darin vor, jedoch nichts, was auf ſeine ſpäteren Leiſtungen als Dichter ſchließen ließe.

Nach dem durch Philaſter errungenen Triumphe ließen die beiden Dichter 1610 oder 1611 ihr berühmtes Hauptwerk The Maids Tragedy und 1611 das beinahe ebenſo angeſehene Drama A king and no king aufführen; von jetzt an ſetzte Fletcher ſeine dramatiſche Tätigkeit fort, anfangs im Verein mit Beaumont, nach deſſen Tode (1615) noch zehn Jahre, den Reſt ſeiner Lebenszeit, allein (bei einem einzelnen Stücke im Verein mit Rowley) und erreichte ein Anſehen, das den Ruhm Shakeſpeares wahrſcheinlich ſchon zu deſſen Lebzeiten, jedenfalls nach deſſen Tode, beim großen Publikum verdunkelte und allmählich ſo hoch ſtieg, daß Dryden in ſeinem bekannten Essay of Dramatic Poesie 1668 zu der Bemerkung veranlaßt wird: „Beaumonts und Fletchers Stücke geben jetzt die häufigſten und anſprechendſten Theatervorſtellungen ab, indem das ganze Jahr hindurch deren jedesmal zwei geſpielt werden, wenn eines von Shakeſpeare oder Jonſon zur Aufführung gelangt“ — eine Äußerung, die übrigens, wenn man die Aufzeichnungen in Pepys Tagebuch vergleicht, etwas übertrieben erſcheint. Doch von Shakeſpeare und Jonſon war es wiederum der letztere, deſſen Ruf, je mehr das Jahrhundert vorſchritt, den des anderen verdunkelte. Samuel Butler zieht nicht nur perſönlich Ben Jonſon vor, ſondern hält auch ſeine Überlegenheit für eine allgemein anerkannte Tatſache.*)

Die beiden neu auftretenden Dichter gehörten weder wie die älteren (Peele, Greene, Marlowe) dem literariſchen und gelehrten Proletariate an, noch wie Jonſon und Shakeſpeare dem Mittelſtande. Sie ſtammten beide aus vornehmeren Geſchlechtern. Fletcher war der Sohn eines hohen Geiſtlichen, eines Mannes, der die Hofverhältniſſe unter Eliſabeth wie unter James aus Erfahrung genau kannte; Beaumonts Vater war Juſtitiarius beim Gericht für bürgerliche Angelegenheiten (Justice of the common pleas) und mit hochgeſtellten Familien verwandt. Es machte auf die Zeitgenoſſen gleich Eindruck, daß beide das Weſen vornehmer Herren ſowohl

*) Siehe Richard Garnett: The age of Dryden S. 249.

in ihren Ausschweifungen wie in ihren schnellen und witzigen Antworten bis zur Vollkommenheit wiederzugeben verstanden.

Francis Beaumont war, wahrscheinlich 1586 zu Grace-Dieu in Leicestershire in einer Familie geboren, die dem Gerichtsadel angehörte, deren Mitglieder jedoch in großer Anzahl dichterischen Hang und dichterische Anlagen besaßen; in dem Jahre, da Francis starb, gab es in der Familie nicht weniger als drei Dichter des Namens Beaumont. Im Alter von zehn Jahren wurde Francis Beaumont schon Student zweiter Klasse (gentleman commoner) in Broadgate Hall zu Oxford und kam von da nach London, wo er als juridischer Student Mitglied von The Inner Temple wurde. Er nahm die Jurisprudenz jedoch leicht und scheint sich meistens der Dichtung von Schauspielen und Maskenspielen gewidmet zu haben, die in jenen Tagen öfters in den juristischen Kollegien aufgeführt wurden. So tritt Beaumont ja noch 1613 als Dichter des Maskenspiels auf, das die juristischen Korporationen The Inner Temple und Grays Inn zur Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Fürsten von der Pfalz bei Hofe aufführten.

Es scheint, daß die gemeinschaftliche Schwärmerei für Ben Jonsons Volpone (1605) Beaumont und Fletcher zuerst zusammengeführt hat. Sobald sie einander kennen gelernt hatten, verbanden sie sich zu einer brüderlichen Freundschaft und einem Zusammenarbeiten, wie es in der Geschichte äußerst selten ist. Aubrey, dem wir mehrere Anekdoten über Shakespeare verdanken, hat über sie einen Satz niedergeschrieben, der ihr Zusammenleben in starken Zügen malt. „Sie lebten," sagt er, „zusammen auf der Bankseite nicht weit vom Schauspielhause, beide unverheiratet; hatten in ihrem Haus ein *, das sie in hohem Grade bewunderten; und dieselben Kleider; Mantel usw. gemeinschaftlich." Es kann nicht gut Zweifel darüber herrschen, was Aubrey mit dem Stern hat sagen wollen, den er statt eines Wortes so verschämt in seinen Text einführte, augenscheinlich wench (Mädchen); nichtsdestoweniger hat seinerzeit Chalmers diesen Stern durch das sinnlose Wort bench (Bank) ersetzen wollen.

Die beiden Freunde begannen bald gemeinschaftlich zu arbeiten. Es scheint, daß sie ihre dramatischen Pläne im Verein entworfen haben, und daß dann jeder die für sein Talent am besten passenden Szenen ausführte. Darauf deutet eine von Winstanley aufbewahrte Anekdote hin, die vielleicht erfunden ist, jedoch auch wahr sein kann.

In einem Wirtshause, wo die beiden Dichter damit beschäftigt waren, die verschiedenen Partien eines geplanten Schauspiels untereinander zu verteilen, drang aus ihrem Zimmer der Ausruf: „Ich übernehme es, den König tot zu schlagen", was von einem vor der Tür Stehenden als ein Zeugnis von majestätsverbrecherischer Verschwörung aufgefaßt wurde und zu einer Anzeige führte. Für die Richtigkeit der Anekdote spricht es, wie George Darley treffend bemerkt hat, daß in Fletchers Der Weiberfeind (V, 2) ein ganz ähnliches Mißverständnis zu einer Angeberei führt, und daß in diesem Stück gegen Angeber eine große Bitterkeit an den Tag gelegt wird; man lese I, 3, wo ein wenig schmeichelhaftes Bild von ihrem Wesen und Treiben entworfen wird.

Wie es sich nun auch mit der Verteilung der dramatischen Arbeit zwischen „den beiden edlen Verwandten" verhalten haben mag, so müssen sie doch die Arbeit im Verein nachgesehen und nach besten Kräften die Spuren ihres sehr verschiedenen Stils verwischt haben; sonst würde es heutzutage, obgleich wir Arbeiten besitzen, die jeder für sich ausgeführt hat, nicht so schwer fallen, jedem von ihnen genau die ihm zukommende Ehre zuzumessen.

Es fehlt uns jedoch nicht an Unterscheidungsmerkmalen, besonders metrischer Art, um ihre ursprünglich ungleichartigen Talente auseinanderhalten zu können. Soweit wir es heutzutage beurteilen können, war Beaumont der für die eigentlich tragische Dichtung Veranlagte; sein poetischer Ton war voller und tiefer als Fletchers: er besaß weniger Witz und weniger entwickelte Fertigkeit, war aber ernster begeistert, reicher an Gefühl und verwegener in seiner Erfindung. Für die Nachwelt umgibt eine Glorie von Wehmut sein hübsches Angesicht, da er gleich zwei anderen von den vorzüglichsten Dichtern Englands, Marlowe und Shelley, dahingerafft wurde, ehe er sein dreißigstes Lebensjahr erreichte.

Beaumont schloß sich mit besonderer Innigkeit an Ben Jonson an, war ein beständiger Gast im Wirtshause Mermaid und hat die dort stattfindenden, literarischen und gesellschaftlichen Zusammenkünfte in seiner poetischen Epistel an Ben Jonson verherrlicht, aus der oben (1. Teil, S. 229) einige Verse angeführt worden sind. Wie leidenschaftlich Beaumont Ben Jonson bewunderte, zeigt sich besonders in dem Gedichte, das er wegen Volpone an ihn gerichtet hat; er stellt darin Jonsons Kunst — die er allein die englische

Sprache gelehrt habe — und die Anmut seines komischen Stils hoch über alles, was bisher irgend ein anderer Dichter, also auch Shakespeare, auf irgend einer englischen Bühne geschaffen habe. Jonson antwortete mit seinen Versen „An Mr. Francis Beaumont", worin er die Huldigung mit der wärmsten Liebeserklärung und mit der Äußerung vergilt, er fürchte „nicht einmal des am wenigsten nachsichtigen Gedankens", der aus Beaumonts Feder flösse, „würdig zu sein", und endlich mit der Versicherung, daß er den Freund um dessen größeres Talent beneide. Nach dem, was Dryden berichtet, hat Ben Jonson, solange Beaumont lebte, alles, was er schrieb, dem Urteil des jungen Mannes unterbreitet, ja ihm seine Handschriften zum Verbessern gegeben.

Während so die Namen Beaumont und Ben Jonson miteinander verknüpft sind, ist es Fletchers Name allein der eine Konstellation mit dem Shakespeares bildet.

John Fletcher wurde im Dezember 1579 zu Rye in Sussex geboren, war also mehr denn fünfzehn Jahre jünger als der große Meister, der einige Male sein Mitarbeiter gewesen sein soll. Sein Vater war zuerst Domprobst in Peterborough, hierauf Bischof in Bristol, in Worcester und endlich in London, ein schöner, beredter, zu üppigem Leben geneigter Mann, der sich zu zeigen und das Dasein zu genießen liebte, jeder Zoll ein Höfling. Alle seine Gedanken drehten sich darum, sich die Gunst des Souveräns zu erkämpfen, zu erhalten oder wiederzuerobern.

Das Leben dieses Vaters hatte einen historisch interessanten Moment aufzuweisen, bei dessen ausgeprägt dramatischem und tragischem Charakter er sicher oft in seinen Gesprächen mit dem jungen Sohne verweilte, und der wohl geeignet war, auf einen heranwachsenden Tragödiendichter den tiefsten Eindruck zu machen. Dr. Richard Fletcher war nämlich der Geistliche, der auf Befehl der Regierung Maria Stuart in ihrer Todesstunde beistehen sollte. Er war also sowohl Teilnehmer als Zuschauer bei dem Ende der schottischen Kleopatra gewesen.

Als er der Königin in dem ganz mit Schwarz ausgeschlagenen Saal, in welchem sie enthauptet werden sollte, entgegentrat und sie seinem Auftrage gemäß aufforderte, mit ihm zusammen zu beten, wandte sie ihm den Rücken. Madame, begann er mit leiser Stimme, die ausgezeichnete Majestät der Königin — Madame,

die ausgezeichnete Majestät der Königin; dreimal begann er den Satz, aber die Stimme versagte ihm vor Gemütsbewegung. Als er die Worte zum viertenmal wiederholte, unterbrach sie ihn scharf: Herr Domprobst, ich bin eine Katholikin und muß als Katholikin sterben. Es ist nutzlos, mich zu quälen, und Ihre Gebete werden mir nur wenig frommen. — Verändern Sie Ihre Gesinnung, rief er nun, indem er seiner Zunge wieder Herr wurde, bereuen Sie wenigstens Ihre Sünden, setzen Sie Ihr Vertrauen auf Christus, damit Sie durch ihn gerettet werden! — Machen Sie sich keine Sorge, Herr Domprobst, antwortete sie, ich setze mein Vertrauen auf meinen eigenen Glauben, für den ich jetzt mein Blut vergießen soll. — Es tut mir leid, sagte nun Shrewsbury, daß Ihr dem Papismus so ergeben seid. — Langsam entfernten ihre Damen den Schleier von ihrem Haupte, um den Haaraufsatz nicht zu beschädigen. Sie zogen ihr das lange schwarze Kleid aus, und sie stand nun da in einem Unterrock von purpurrotem Samt. Sie zogen ihr die schwarze Jacke aus, und sie stand in einer hochroten Taille von Seide da. Schluchzend zogen sie ihr hochrote Ärmel an und bekleideten ihre Füße mit hochroten Pantoffeln. So stand das stolze Weib plötzlich wie durch eine Verwandlung auf der Bühne in scharlachrotem Anzuge in dem kohlenschwarzen Saale. Ihre Damen jammerten laut. Sie rief ihnen zu: Ne criez pas vous, j'ai promis pour vous. Adieu, au revoir. Und laut betend In te Domine confido legte sie ihr Haupt auf den Block.

Unmöglich konnte Richard Fletcher jemals die Seelenstärke und Festigkeit, den unbeugsamen Mut vergessen, den die große Komödiantin bei dieser Gelegenheit an den Tag legte. Ebensowenig das Gemisch von dem Entsetzlichsten und dem rein Burlesken, was nun folgte. In seiner Aufregung tat der Henker zum erstenmal einen Fehlhieb, er traf nur schwach das um die Augen gebundene Tuch und streifte die Wange. Nach dem zweiten Hiebe hing der Kopf nur an einem Hautstreifen, den er durchschnitt, indem er das Beil zurückzog. Und nun war Fletcher wieder Zeuge einer Verwandlung, so wunderbar, als wäre sie durch Zauberei herbeigeführt. Der reiche, falsche Haaraufsatz fiel von dem abgehauenen Kopfe herunter. Als die Königin vor dem Blocke kniete, war sie ein Weib mit der vollendeten Anmut und der würdigen Schönheit des reifen Alters. Der Kopf, den der Henker

der versammelten kleinen Schar vorzeigte, trug die verwelkten Züge einer ergrauten, runzeligen, alten Frau.*)

Konnte irgend eine Erzählung aus der ganzen Weltgeschichte dem jungen Fletcher einen tieferen Einblick gewähren in die Schrecken einer tragischen Katastrophe, in das Grauen des Todes und in die Mischung von Erhabenem und abenteuerlich Groteskem, wie sie das Dasein in seinen bedeutungsvollsten Augenblicken zuweilen darbietet, als diese Schilderung, die der Knabe von den Lippen seines Vaters vernahm, und durch die er gleichsam dazu eingeweiht und angespornt wurde, der Mann der tragischen und burlesken Theatereffekte zu werden!

John Fletcher wurde in Cambridge erzogen und kam wahrscheinlich etwas früher nach London als Beaumont, um als Schauspieldichter sein Glück zu versuchen. Er machte dieses sein Glück im Jahre 1608 mit Philaster or Love lies a-bleeding. Für Shakespeare muß es ein wunderliches Gefühl gewesen sein, Zeuge des Triumphes der ersten Aufführungen zu sein. Denn das Stück mußte ihm an manchen Stellen nur als ein Wiederhall seiner eigenen Werke vorkommen. Prinz Philaster befindet sich in Hamlets Lage, insofern er unrechtmäßig vom Throne verdrängt ist, und ab und zu spricht er im Stile Hamlets zum Könige. So gleich in der ersten Szene des ersten Aufzugs:

Der König

Er ist sicherlich besessen.

Philaster

Ja, von dem Geiste meines Vaters. Er ist hier, o König, ein gefährlicher Geist! Nun sagt er mir, König, ich sei der Erbe eines Königs, und befiehlt mir, König zu sein, und flüstert mir zu, diese seien meine Untertanen. Es ist wunderlich, daß er mich nicht schlafen lassen will, sondern in meine Phantasie hinabtaucht und mir dort Geschöpfe gibt, die vor mir knien und mir dienen und ausrufen, ich sei König. Aber ich will diesen Geist unterdrücken. Er ist ein Parteigeist, der mich vernichten will. Edler Herr, Eure Hand! Ich bin Euer Diener.

Der König

Fort! Ich dulde das nicht usw.

Doch ist Philaster dem Könige nicht gefährlich, denn er liebt dessen Tochter Arethusa und wird von ihr angebetet, während der

*) Froude: History of England, XII, S. 254. — J. St. Loe Strachley: Beaumont and Fletcher, I, S. XV.

Vater sie mit dem anmaßenden Prahlhans, Prinz Pharamond von Spanien, verheiraten will. Philaster wird, ohne es zu wissen, nicht weniger angebetet von Euphrasia, der Tochter des Hofmanns Dion, die als Page verkleidet unter dem Namen Bellario in seinen Dienst getreten und ihm mit einer Neigung zugetan ist, die ohne Wanken jede Probe besteht, selbst die, zwischen ihm und Arethusa den Liebesboten zu machen und dieser überlassen zu werden, um ihr stets an die Hand gehen zu können. Sie befindet sich also in einer ganz ähnlichen Lage wie Viola in Twelfth Night, jedoch mit dem Unterschiede, daß das Verhältnis dort wie ein Lustspielmotiv behandelt ist, während hier nur hoher romantischer und tragischer Ernst herrscht.

Aber noch an ein drittes seiner Schauspiele, und zwar stärker als an irgend ein anderes, muß Shakespeare durch Philaste erinnert worden sein, ein Drama, bei dem es zutrifft, was hier der Titel aussagt, daß die Liebe darin blutig daliege, nämlich : Othello. In Wirklichkeit werden Philaster und Arethusa während des Ganges der Handlung in Othellos und Desdemonas Lage versetzt.

Das geht folgendermaßen zu. Da die Prinzessin ihren Verlobten Pharamond mit so viel Kälte, als sie es wagen darf, behandelt und es ihm vor allem abschlägt, vor der Hochzeit irgend etwas von seinen Rechten als Ehemann vorwegzunehmen, so gelingt es dem Prinzen, der mit naiver Offenherzigkeit den Zuschauer mitteilt, daß seine Konstitution dies nicht aushalten könne, ein Verständnis und ein Stelldichein mit einer äußerst entgegenkommende Hofdame, Fräulein Megra, zuwege zu bringen, einer jener leichtfertigen Schönen, die Fletcher meisterlich zu zeichnen versteht. Sie kommt seiner Cloe in dem anmutigen Schauspiel The faithfull Shepherd sehr nahe. Da Zeit und Ort ihrer ersten Zusammenkunft mit dem Prinzen verraten wird, und der König, über den seiner Tochter angetanen Schimpf erbittert, das Stelldichein vereitelt, indem er an das Haus klopft und Megra mit den härtesten und gröbsten Worten beschämt, so droht diese Seiner Majestät in der Raserei der Selbstverteidigung, daß die Königstochter es büßen solle, falls der König ihren Namen öffentlich besudele. Denn Megra wolle dann jedermann erzählen, was sie von einem allzu zärtlichen Verhältnisse zwischen der Prinzessin und einem erst eben in ihren Dienst getretenen hübschen jungen Pagen wisse.

Sobald der König erfährt, daß Bellario bei Arethusa in Dienſten iſt, glaubt er ſofort an die Verleumdung und fordert in rohen Ausdrücken die Entfernung des Pagen. Die Hofleute, die alle Philaſter lieben und wie das Volk wünſchen, er ſolle den König vom Throne ſtoßen, haben mit Kummer und Entrüſtung geſehen, wie er durch ſeine Leidenſchaft für die Prinzeſſin in ſeiner Aktion gelähmt worden; ſofort überbringen ſie daher Philaſter die Verleumdung, ja einer von ihnen — zufälligerweiſe eben Bellario-Euphraſias Vater — gibt dem Prinzen die lügenhafte Verſicherung, er habe die Prinzeſſin und den Pagen zuſammen überraſcht. (Dieſes Motiv iſt übrigens, wie alle die anderen, wozu die Verkleidung Veranlaſſung gibt, nicht im geringſten ausgenutzt, weil es bis zur letzten Szene des Stückes für die Zuſchauer wie für die Perſonen des Stückes ein Geheimnis bleibt, was und wer Bellario iſt.) Von nun an iſt Philaſter ein Othello. Er zieht ſein Schwert gegen den armen Bellario, der vor Liebe zu ihm verſchmachtet, und jagt ihn wütend fort. Der Page fühlt, daß Philaſter von irgend einer ihm unbekannten Intrigue umſponnen iſt, und ſagt folgende Worte, die unverändert an Othello gerichtet werden könnten:

But through these tears
Shed at my hopeless parting I can see
A world of treason practised upon you
And her and me.

Gerade wie Desdemona Othello gegenüber ahnungslos und mit Wärme Caſſio das Wort redet, ſo trauert hier Arethuſa in Philaſters Gegenwart darüber, daß man ſie gezwungen habe, ihren teuren Liebesboten zu verabſchieden (III, 2):

Du Grauſamer! Biſt auch du hartherzig? Wer ſoll dir nun erzählen, wie ſehr ich dich liebe? Wer ſoll es dir beſchwören und die Tränen weinen, die ich ſandte? Wer ſoll dir nun Briefe, Ringe, Armbänder bringen? Seine Geſundheit im Dienſte einbüßen? Lange Nächte unter Reden zu deinem Preiſe durchwachen? uſw.*)

*) Oh, cruel!
Are you hardhearted too? who shall now tell you
How much I loved you? who shall swear it to you
And weep the tears I send? who shall now bring you
Letters, rings, bracelets? lose his health in service?
Wake tedious nights in stories of your praise?

Und Philaſter leidet bei dieſen ihren Worten ganz dieſelben Qualen wie der Mohr von Venedig. Aber weicher angelegt, wie er von Anfang an iſt, antwortet er ihr mit einigen Repliken, deren klagendes Pathos nicht ſchöner noch tiefer empfunden ſein könnte. Als er aber ſpäter in einer Waldgegend Arethuſa und Bellario, die einander zufällig getroffen haben, zuſammen ſieht, verwundet er in eiferſüchtiger Wut zuerſt Arethuſa und dann Bellario, die nicht allein den Schwertſtoß ohne Klage empfängt, ſondern ſich auch an ſeiner Stelle als Urheber eines Mordverſuches an der Prinzeſſin verhaften läßt. In dieſen beiden jungen Frauen iſt die tiefe Neigung Desdemonas verdoppelt und hat bei beiden einen ergreifenden Ausdruck gefunden. Schließlich kommt alles in Ordnung. Eine Revolution gibt Philaſter ſeinen Thron zurück; die Wunden der beiden liebenden Frauen werden geheilt. Die Verleumdung und der Verdacht gegen Arethuſa verſtummen in demſelben Augenblicke, da man die Entdeckung macht, daß Bellario ein Weib iſt; Philaſter heiratet ſeine Geliebte und dieſe beſchließt das Drama, indem ſie, noch hochſinniger als die Königin in Muſſets Carmoſine, Bellario-Euphraſia auffordert, bei ihnen zu bleiben und ihr Leben zu teilen:

> Come, live with me;
> Live free as I do. She that loves my lord,
> Cursed be the wife that hates her!

Shakeſpeare kann hier trotz der vielen Anklänge an ſeine eigenen Arbeiten, die das Stück enthält, das Talent nicht verkannt haben. Beſonders muß es ihm gefallen haben, daß bei dieſen beiden beginnenden Dichtern ganz im Gegenſatz zu Chapman wie zu Marlowe, denen der Sinn für das Weibliche und die Fähigkeit, es zu ſchildern, völlig fehlte, die Frauencharaktere ſich durch einen hohen Grad von Sanftheit und Anmut auszeichneten. In Chapmans Dramen, ſelbſt in den beſten wie das Doppeldrama The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron. Marshall of France, das ſich ſo nahe an die zeitgenöſſiſche Geſchichte hielt, hat Shakeſpeare ſchwerlich etwas gefunden, das ihm zuſagte. Es war mehr eine Epopöe in zehn Aufzügen als ein Schauſpiel. In Chapmans Luſtſpielen, ſelbſt in den beſten, wie Eastward Hoe mit ſeiner merkwürdig lebendigen Schilderung

damaligen London, wozu seine Mitarbeiter Ben Jonson und
rston das Ihrige beigetragen haben, fühlte Shakespeare sich
hrscheinlich durch einen von ihm selbst stets vermiedenen Realis-
s zurückgestoßen. Das Schauspiel von Beaumont und Fletcher
lte dagegen in einem phantastischen Sizilien oder vielmehr in
t Phantasielande, wohin sie in der Regel auch späterhin ihre
amen verlegten, und hatte seiner ganzen Haltung nach etwas
kraft Poetisches, eine ähnliche Schilderung der Menschen und
r Leidenschaften, wie sie den romanischen Völkern eigen war,
as, das Shakespeare besonders zu diesem Zeitpunkte seines Lebens
)t unlieb hat sein können.

Das wahrscheinlich unmittelbar auf Philaster folgende Schau-
l dieser Dichter A King and no King bot ungefähr dasselbe
stem von Vorzügen und Mängeln dar. Auch hier traf Shake-
are starke Spuren seiner eigenen Dichtung. Wenn die Mutter
Königs (III, 1) hier vor ihm kniet, und dieser sie aufhebt, so
spürt man deutlich, daß die jungen Dichter vor kurzem Volumnia
: Coriolan haben knien sehen. Und es findet sich hier eine
nische Person namens Bessus, ein Krieger, der trotz seines Haupt-
nnsranges eine Memme aller Memmen, ein Prahlhans, ein
gner, gelegentlich auch Kuppler ist und zwar auf eine sehr unter-
tende Weise. Bei der Ausführung dieser Gestalt haben die
den Poeten eine nicht geringe komische Begabung an den Tag
egt. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß die mächtige Gestalt
lstaffs durch die Schilderung hindurchschimmert. Zuweilen eignen
) die Dichter ganz Falstaffsche Wendungen an. So sagt irgendwo
V, 3) ein Fechtmeister mit Bezug auf Bessus:

Das zeigte Vorsicht, den besten Teil von Tapferkeit.*)

Wie wir in Philaster eine starke Leidenschaft, die des Helden
: Arethusa, sich unter grundlosem Verdachte verzehren sahen,
führt hier eine noch mächtigere Leidenschaft zwischen dem jungen
nig Arbaces und der Prinzessin Panthea zu Verwirrung und

*) It showed discretion, the best part of valour. Falstaff
t im ersten Teil von Heinrich IV. (V, 4): The better part of
lour is discretion. Diese Parallele fehlt sowohl in Ingleby's: Shake-
eare's Century of Praise, als auch in Furnivalls: Fresh Allu-
)ns to Shakspere.

Entſetzen, weil Arbaces und Panthea während des ganzen Stückes keinen Augenblick bezweifeln, daß ſie Geſchwiſter ſind, bis Arbaces am Schluſſe des fünften Aufzugs das Geheimnis ſeiner Geburt erfährt — gerade wie in Philaſter die Hauptperſonen erſt in der letzten Szene das Geheimnis von Bellarios Geſchlecht erfahren. Spaconia, die erkennt, daß auch König Tigranes, für den ſie lebt, Panthea liebt, befindet ſich ferner hier ganz in derſelben Lage wie Euphraſia gegenüber Philaſter. Indeſſen iſt das Charakterſtudium hier tiefer, indem das Weſen des Arbaces mit ſeiner Miſchung von übertriebenem Selbſtgefühl, Eitelkeit, Prahlſucht und den vorzüglichſten Eigenſchaften äußerſt zuſammengeſetzt iſt und doch nicht unnatürlich oder unſympathiſch, und es finde ſich hier ein Studium einer zuſammengeſetzten Leidenſchaft, die den Racines in Phèdre nichts nachgibt; der Liebesbrand lodert in ſeiner Wildheit auf und will nicht ablaſſen, aber das Entſetzen und der Abſcheu vor der Blutſchande tritt ihm ſtets entgegen. Die Dichter entwickeln hier ein Pathos, eine Dialektik von hohem Rang.*)

*) Know I have lost
The only difference betwixt man and beast,
My reason.

Panthea

Heaven forbid!

Arbaces

Nay, it is gone
And I am left as far without a bound
As the wild ocean, that obeys the winds;
Each sudden passion throws me where it lists,
And overwhelms all that oppose my will.
I have beheld thee with a lustful eye;
My heart is set on wickedness, to act
Such sins with thee as I have been afraid
To think of . . .
I have lived
To conquer men, and now am overthrown
Only by words, brother and sister. Where
Have those words dwelling? I will find 'em out,
And utterly destroy 'em; but they are
Not to be grasped . . .

Um das Jahr 1609—1610 erreichten Fletcher für seine Person, Beaumont im Verein mit ihm doch ihren Höhepunkt sowohl Dichter wie auch als Theaterschriftsteller. Das waldfrische nspiel, das Fletcher zum alleinigen Urheber hat, The faithful herdess, muß vor dem Frühling des Jahres 1610 ver- licht gewesen sein, da Sir William Skipwith, der eine der ier, an die es Widmungsgedichte enthält, im Mai dieses Jahres

Fletcher hat dort einen Stoff gefunden, der seine frische, , graziöse Lyrik aufzunehmen geeignet war. Auch hier sah speare eine seiner eigenen Schöpfungen, den Sommernachts- m, als ein fernes Vorbild hindurchschimmern. Auch hier ln die Liebenden die Gestalt, so daß Perigot Amarillis in ets Gestalt umarmt, in dem Glauben seine Herzallerliebste ine Brust zu drücken; übrigens verwundet er Amoret, wie ster Arethusa. Als ein weiteres Vorbild hat Spensers herd's Calendar gedient. Fletcher hat, wie Darley zeigt, iedene Verse dieser Dichtung nachgeahmt, und wunderlich , sind einige darunter, in denen Spenser wiederum Chaucer eahmt hat; indessen hat keiner der beiden späteren Dichter die it des ersteren erreicht. So heißt es in The faithful herdess (V, 5):

> Sort all your shepherds from the lazy clowns
> That feed their heifers in the budded brooms.

In Spensers Shepherd's Calendar steht:

> So loytering live you, little herd-grooms
> Keeping your beasts in the budded brooms.

Doch in Chaucers House of Fame (III, 133) finden sich ide Verse:

> Accursed man!
> Thou bought'st thy reason at too dear a rate;
> For thou hast all thy actions bounded in
> With curious rules, when every beast is free:
> What is there that acknowledges a kindred
> But wretched man? Who ever saw the bull
> Fearfully leave the heifer that he liked,
> Because they had one dam?

And many a floite, and litlyng horne
And pipis made of grenè corne,
As have these litel herdè-gromes
That kepen bestis in the bromes.

Fletchers drittes Vorbild war, wie ſchon der Titel ſagt, Guarinis Pastor fido.

The faithful Shepherdess iſt ein höchſt anmutiges Schauſpiel; es war zu fein und hingehaucht, um zu jener Zeit bei der erſten Aufführungen gefallen zu können; aber noch heute lieſt man es mit Vergnügen; es hat den Ruhm ſeines Dichters für lange Zeiten befeſtigt, und man kann mit Sicherheit behaupten, daß es als ein leicht hingeworfenes Werk gediegener Poeſie Shakeſpeare angeſprochen haben muß. Das weit ſpätere, aber auch ſehr wertvolle Hirtenſpiel The sad shepherd von Ben Jonſon iſt die engliſche Dichtung jener Zeit, die dem Schauſpiel am nächſten kommt.

Gleich nachdem Fletcher dieſe leichte Tragikomödie im Hirtenſtil geſchrieben hatte, reichte er indeſſen beim Globetheater das merkwürdigſte und bedeutendſte Werk ein, das er im Verein mit Beaumont bisher geſchaffen und überhaupt jemals hervorbringen ſollte: The Maids Tragedy.

Der erſte Aufzug wird durch die Vorbereitungen zu einer Hochzeit und durch deren feierliche Begehung ausgefüllt. Der König (von Rhodus) hat dem wackeren Edelmann Amintor befohlen, ſeine Verlobung mit der ſanften und in ihrer Liebe zu ihm aufgehenden Aſpaſia aufzuheben und die reizende Evadne zu heiraten, deren Bruder, der große Feldherr Melantius, der beſte Freund und Genoſſe Amintors iſt. Amintor, dem der Befehl des Königs heilig iſt, und der ſich außerdem von Evadne in hohem Grade angezogen fühlt, hat daher mit Aſpaſia, ſo lieb ſie ihm auch iſt, gebrochen. Wir werden Zeuge der tiefen Trauer Aſpaſias, des Wutausbruches ihres Vaters, des Feiglings Calianax, und dann des vor dem Hochzeitsabend aufgeführten Maskenſpiels, worin Lieder eingelegt ſind, die Proben von der ſüßeſten Lyrik der beiden Dichter enthalten.

Der zweite Aufzug ſtellt die Brautnacht dar. Die Entkleidung der Braut durch ihre Freundinnen und die vielen dieſen Vorgang begleitenden Scherze bilden die Einleitung. Dann kommt in dem Schlafzimmer die erſte Hauptſzene zwiſchen Bräutigam

d Braut, ſo kühn und dramatiſch wirkungsvoll wie irgend eine
:her von Shakeſpeare oder nachher von Webſter geſchriebene
ene. Amintor nähert ſich Evadne mit zärtlichen Worten; ſie
ſt ihn gelinde ab. Er verſucht ihre vermeintliche Schamhaftig-
zu entwaffnen, und ſie antwortet ihm mit ruhiger Kälte, daß
nie in ihrem Leben die ſeinige werden wolle. Er begreift nicht,
ſie hinaus will, und ſucht ſie mit ungeduldiger Begierde zur
nunſt zu bringen; da erhebt ſie ſich, wie eine gereizte Schlange
auf dem Schwanze emporrichtet, und erklärt ihm kalt ziſchend,
ſie die Geliebte des Königs ſei und es bleiben wolle, daß der
ıig dieſe Ehe nur als ein Deckmantel für ihr Einverſtändnis
ande gebracht habe. Die Wut und die Rachſucht, die Amintor
en, als er zum Verſtändnis ſeiner Schmach gelangt, legen
, ſobald er erfährt, daß der König ſein Beleidiger iſt; an dem
ıige darf ein Untertan ſich nicht vergreifen.

Der dritte Aufzug wird durch den frechen Morgenbeſuch des
ıigs nach der Brautnacht eröffnet. Mit ruhiger Überlegenheit
ıcht er Amintor aus, wie er mit ſeiner Nacht zufrieden ſei.
; Amintor aber gefaßt antwortet, er ſei ſehr wohl zufrieden,
› ſich auf die mehr anzüglichen Fragen des Königs wie ein
cklicher Bräutigam äußert, da iſt es der König, der die Faſſung
liert, Evadne rufen läßt und ſie wegen ihrer vermeintlichen
treue mit rohen Anklagen überhäuft, die ſie natürlicherweiſe mit
enſchaftlichen Proteſten beantwortet. Der König ruft mit Hint-
etzung aller Rückſichten Amintor herbei, und Evadne bedroht
› ſchmäht ihn wegen der dem König über ihre Ehe berichteten
wahrheit, worauf ſeine Majeſtät das zwiſchen ihm und der
aut beſtehende Verhältnis dem Amintor brutal auseinanderſetzt
› ihm bedeutet, welche Rolle dem Ehemanne zugedacht und zu-
:ilt ſei. Auch dieſe Doppelſzene iſt mit Meiſterſchaft und dem
irſſten Verſtändnis für dramatiſchen Effekt geſchrieben. Der
ſt des dritten Aufzugs iſt ohne Wert und enthält nur Dialoge
ſchen Amintor und Melantius, der von dem Freunde erfährt,
: es um ſeine Schweſter ſteht. Aber hier iſt alles Unnatur:
en Augenblick ziehen die Freunde das Schwert, um es wieder
die Scheide zu ſtecken, erſt weil Melantius die Anklage gegen
adne nicht glauben will, dann weil Amintor ſich nicht darin
den will, daß Melantius Rache fordert, da in dieſem Falle

Amintors Schmach offenbar werden müſſe. Alles dies nimmt ſich aus wie eine ſchwache Nachahmung der vor-Calderonſchen Spanier.

Der vierte Aufzug bringt wiederum eine Reihe höchſt wirkungsvoller Szenen. Erſt eine Szene, wo der Bruder der Schweſter ihre Schande vorhält und, da ſie kalt alles leugnet, ihr mit entblößtem Schwerte den Eid abzwingt, daß ſie an dem rohen, wollüſtigen Könige, der ſie ſo herabgewürdigt hat, blutige Rache nehmen wolle. Dann eine, in der die nun plötzlich umgewandelte Evadne ihren Mann kniefällig um Verzeihung bittet und dieſe erhält, da er fühlt, wie bitter ſie ihren bisherigen Lebenswandel bereut. Endlich eine ſehr gut angelegte und durchgeführte Szene, in der der lächerliche, alte Calianax den ihm verhaßten Melantius beim Könige verklagt, daß dieſer ihn habe überreden wollen, ihm das Kaſtell der Stadt, deſſen Kommandant er iſt, zu überliefern — während Melantius, ohne bei der nur zu begründeten Anklage eine Miene zu verziehen, der Sache den Anſchein zu geben verſteht, daß Calianax kindiſch geworden ſei und Unſinn ſchwatze.

Der fünfte Aufzug bringt ſodann die zweite Hauptſzene des Stückes, eine kunſtgerecht vorbereitete Judithſzene. Evadne begibt ſich durch das Vorzimmer, das, indes ſie vorübergeht, von den frivolen Scherzen der Höflinge wiederhallt, in das Schlafgemach des Königs. Dann folgt die von den Dichtern mit einer gewiſſen wollüſtigen Grauſamkeit weitläufig ausgeführte Szene zwiſchen dem Könige, der erſt aus ſeinem Schlafe erwacht, als Evadne ſeine Hände an das Bett feſtgebunden hat, und der blutdürſtigen, ehemaligen Buhlerin, die den König mit ihren gehäſſigen Worten martert, ehe ſie ihn mit ihrem Meſſer des Lebens beraubt. — Der Reſt iſt durch die Vorliebe der Dichter für das allzu Rührende verunſtaltet. In einer Verkleidnng, als wäre ſie ihr eigener Bruder, nähert Aſpaſia, die die Trennung von Amintor nicht ertragen kann, ſich dieſem, der ſie mit der größten Wärme empfängt; aber dann verhöhnt, ja ſchlägt und tritt ſie ihn, um womöglich die Seligkeit zu erlangen, von ſeiner Hand zu ſterben. Schließlich verliert er die Geduld und erſchlägt den vermeintlichen Mann: zu ſpät erkennt er, daß er ſeine Geliebte ermordet hat. Darauf erſcheint die liebesbrünſtige Evadne mit ihren blutigen Händen: doch Amintor ſtößt ſie nun mit Entſetzen zurück, da ſie ſich mit einem Königsmorde beſudelt habe, einem Verbrechen, das ſchlimmer

als irgend eine ihrer früheren Handlungen. In ihrer Ver=
eiflung tötet sie sich, und auch Amintor gibt sich selbst den Tod.
Aspasia ist, wie man sieht, das verschmähte junge Weib, das
:s in Beaumont und Fletchers Werken vorkommt, überall gleich
hänglich und sanft. Calianax, der alte Feigling, ist gleich=
ls eine der stehenden Figuren. Die Pflegebrüderschaft zwischen
elantius und Amintor hat, trotzdem in der Ausführung viel
natürliches liegt, ihr Interesse, wie auch die entsprechende Pflege=
iderschaft in den Beiden edlen Verwandten, weil das gegen=
:ige Verhältnis der beiden dichtenden Freunde dabei jedenfalls
3 Vorbild gedient hat. Doch ist der Charakter Evadnes, wenn
ch keineswegs völlig klar gestellt, ganz außerordentlich und eine
vundernswerte Aufgabe für die Schauspielkunst. Endlich ist
3 Dramatische und Theatralische überall musterhaft und wohl
:ignet, Eindruck auf solche Gemüter zu machen, für die Shake=
:ares Kunst zu fein war. Kein Wunder, daß der Freund und
:rufsgenosse der beiden Dichter, Shirley, der nach ihrem Tode die
te gesammelte Ausgabe ihrer Werke erscheinen ließ, ohne Furcht,
f Widerspruch zu stoßen, unter anderem von ihnen schreiben konnte:
Das bloße Nennen ihrer Namen wirft einen Schatten auf alle
iheren Namen und verdunkelt die Zukunft, da dieses Buch —
sei ohne Schmeichelei gesagt — das größte Bühnendenkmal ist,
s Zeit und Menschheit hervorgebracht haben, und da es nicht
r als die Krone und der einzige Ruhm unseres eigenen Volkes
en muß, sondern auch zur Schande aller anderen Völkerschaften
d Sprachen." (Shirleys Address to the Reader.)

XVII.

Im Jahre 1634 erschien zum erstenmal ein Drama mit
lgendem Titel: The two noble kinsmen; presented at
e Blackfriars, by the Kings Maiesties Servants, with
:eat applause. Written by the memorable Worthies
: their time

{ Mr. John Fletcher and / Mr. William Shakespeare } Gent. Printed at

ondon by Tho. Cotes for John Waterson and are to
: sold at the signe of the Crown in Pauls Church-yard.

Das Stück ist nicht in die erste Folioausgabe von Beaumont und Fletcher (1647) aufgenommen worden, sondern erst in der zweiten (1679) im Druck erschienen. Selbst wenn die Herausgeber der ersten Shakespeare-Folioausgabe (1623) über Shakespeares Anteil am Stücke keinen Zweifel hegten, so ist ihnen das Drama doch schwerlich zugänglich gewesen, da es aller Wahrscheinlichkeit nach in Fletchers Besitz verblieben ist, bis dieser 1625 starb.

Es ist ein Schauspiel, dessen Wert nicht sehr groß ist, das hinter Fletchers besten Dramen weit zurücksteht und mit keiner einzigen ganz von Shakespeare stammenden Arbeit einen Vergleich aushält, worin jedoch eine Reihe der besten, englischen Forscher des Jahrhunderts sowohl den Stil des großen als auch des geringeren Dichters deutlich ausgeprägt gefunden haben.

Der Stoff ist auf ähnliche Weise wie der von Troilus und Cressida aus der Dichtung des Altertums — hier aus der Thebaide von Statius — auf Boccaccio gekommen und von diesem auf Chaucer, um dann in der Chaucerschen Gestalt zu Elisabeths und James' Zeiten verschiedenen englischen Dramen zugrunde gelegt zu werden. Beinahe alle wichtigen Einzelheiten in den Beiden edlen Verwandten kommen schon Zug für Zug in La Teseide von Boccaccio vor.

Den Kern des Stoffes bildet die Erzählung von zwei zärtlichen Freunden, die plötzlich in romantischer Liebe zu ein und derselben Dame entbrennen, die sie als Kriegsgefangene des Herzogs Theseus vom Fenster ihres Gefängnisses aus in ihren Garten auf und ab gehen sehen. Von nun an ist es mit ihrer Freundschaft vorbei. Beide messen sich die Alleinberechtigung bei, Emilie, die Schwester des Herzogs, zu gewinnen. Der eine der beiden Freunde wird nun unter der Bedingung freigelassen, seinen Fuß nicht mehr ins Land zu setzen. Seine Sehnsucht nach der Schönen treibt ihn jedoch dahin zurück, und er hält sich verkleidet in ihrer Nähe auf.

Aber auch der andere Freund wird bald darauf aus dem Gefängnis entlassen; er begegnet dem ersten, und es kommt zu einem Zweikampfe zwischen beiden, den der Herzog unterbricht, worauf der eine der Freunde diesem ihr gegenseitiges Verhältnis und ihre Liebe zu seiner Schwester mitteilt. Der Herzog ver-

tet ein regelrechtes Turnier zwiſchen ihnen; der Sieger ſoll
ns Gatte werden, der andere den Tod erleiden. Aber der
wird durch einen Fall vom Pferde tödlich verwundet, und
eſiegte heiratet die Fürſtin.

Daß der eine der beiden Dichter, von denen das uns vor-
e Stück Spuren trägt, John Fletcher iſt, darüber kann man
nicht zweifelhaft ſein. Dieſes Schauſpiel weiſt in ſeinen
n Szenen nicht allein ſeine leicht zu erkennende Verſifikation
ondern auch zahlreiche Eigenſchaften, die ſeinen ſchwächeren
en eigentümlich ſind, ſo die loſe Kompoſition, in der zwei
ungen nebeneinander herlaufen ohne miteinander verflochten
rden, und die heftige Liebe zu dem reinen Theatereffekt, die
oſten der Pſychologie durch Überraſchung des Zuſchauers,
urch Überſpringen der notwendigen Begründung erreicht wird.
ch iſt Fletchers Auffaſſung von Tugend und Laſter im Ver-
ſſe zwiſchen Mann und Weib hier durchaus nicht zu ver-
n. Die Tugend iſt für Fletcher Keuſchheit in dem Sinne
nbedingter Enthaltſamkeit, und neben dieſe wird eine ſcham-
rein ſinnliche Liebe geſtellt und mit Behagen geſchildert.
pricht hier Emilie von ihrer „Keuſchheit“, und im Gegenſatz
die Tochter des Gefangenwärters von ihrer Leidenſchaft für
non und zwar in Ausdrücken, die durch ihre Schamloſigkeit
end wirken. Shakeſpeares junge Frauen ſind, wenn ſie lieben,
dieſem Sinne keuſch, doch auch nie auf dieſe Weiſe leiden-
ich. Die mit Achtung und Sympathie Geſchilderten lieben
hakeſpeare nur Einen Mann und zwar ohne Wanken und
Treuloſigkeit; bei Fletcher ſchlägt ihre Liebe ſo plötzlich um,
ir es in The Maids Tragedy geſehen haben, und deshalb
r auch eine Figur wie die Heldin dieſes Stückes zeichnen
n, die während des Wettkampfes zwiſchen ihren beiden Freiern,
chdem der eine oder der andere zu ſiegen ſcheint, bald dieſen,
jenen und bald wieder dieſen zu lieben glaubt.

Daß in dem Schauſpiel zahlreiche Anklänge an Shakeſpeares
enthalten ſind, ſpricht keineswegs gegen Fletcher als den
urheber, ſondern im Gegenteil für ihn. Wir ſahen ja, wie
ſolche Anklänge ſogar in ſeinen hervorragenden Arbeiten vor-
n. Hier finden ſich deren noch mehr. Da ſind Reminis-
n aus dem Sommernachtstraum, aus Julius Cäſar

(der Streit zwischen Brutus und Cassius), vor allem jedoch eine geschmacklose und anstößige Nachahmung von Ophelias Wahnsinn, indem die Tochter des Gefangenwärters, während sie nachts im Walde nach Palamon sucht, in ihrer Angst verrückt wird und später in ihrer Geistesstörung irre redet und singt. Shakespeare wiederholt sich nur um sich selbst zu übertreffen, und würde am allerwenigsten durch Nachahmung sich selbst parodieren, wie es hier geschehen ist.

An dem Plan des Stückes kann Shakespeare nicht mitgearbeitet haben. Dieser ist ideenlos, und soweit eine Lebensauffassung hindurch schimmert, ist es nicht Shakespeares Lebensauffassung. Unmöglich kann daher Swinburnes Annahme richtig sein, daß wir hier einen Shakespeareschen Entwurf vor uns hätten, der nach dem Tode des Meisters durch Fletcher vervollständigt worden sei. Diese Vorstellung ist unter anderem aus dem Grunde ungereimt, weil eine der Stellen, wo man nach Swinburnes eigener Ansicht die Hand Shakespeares am deutlichsten verspürt, der Schluß ist, von dem man doch schwerlich annehmen kann, daß er zuerst ausgeführt worden sei.

Gibt es denn aber in diesem Schauspiel überhaupt eine Partie, die man Shakespeare zuschreiben muß? Gardiner und Delius meinen nein, und es ist vor wenigen Jahren auch in der dänischen Literatur bestritten worden, doch schwerlich mit Recht. Bierfreund will sich nicht dadurch imponieren lassen, daß eine lange Reihe hervorragender englischer Forscher heutzutage der entgegengesetzten Meinung sind. Aber dieser Umstand muß doch einen fremden Kritiker immerhin zu der genauesten Prüfung veranlassen, und diese führt meines Ermessens zu dem Ergebnis, daß Shakespeare, wenn auch Fletcher das Stück aufgebaut und dessen Hauptpartien ausgeführt hat, retouchierend und mitarbeitend eingegriffen, und man kann sich schwerlich vorstellen, daß er dies aus anderen Gründen getan haben sollte als aus Interesse für den jüngeren Dichter, kraft freundschaftlicher Gefühle für ihn und weil dieser ihm seine Arbeit vorgelegt und ihn um seinen Beistand ersucht hat.

Es würde den Leser ermüden, wollten wir das Stück von einem Ende bis zum anderen durchgehen um darzutun, wo Shakespeares Stil es mit seinem Stempel geprägt hat. Die meisten Spuren seiner Feder trägt der erste Aufzug. Man achte beispiels-

ſe in der Einleitungsſzene auf die Anrufung des Theſeus durch Erſte-Königin: We are three queens uſw. Es iſt Shake-ires echter Rhythmus aus dieſen ſeinen letzten Lebensjahren. :n achte auch auf die kühnen, echt Shakeſpeariſchen, bildlichen ɜdrücke, die wir hier treffen, z. B. in dem phantaſiereichen ɜruf der Erſten-Königin:

Dowagers, take hands
Let us be widows to our woes; delay
Commends us to a famishing hope.

Man achte ferner auf die letzte Replik des Theſeus in dieſem ɟzuge, auf die Aufzählung von Verhältniſſen und Umſtänden ıde wie in Hamlets Monolog (der Zeiten Spott und Geißel, Mächt'gen Druck uſw.) oder in der großen Replik des Ulyſſes hönheit, Verſtand, Geburt uſw.). Die Stelle lautet:

Since I have known frights, fury, friend's behests
Loves provocations, zeal, a mistress' task,
Desire of liberty, a fever, madness . . .

Die Partien, in denen Shakeſpeare hier nachgeahmt iſt, ſen nicht mit Shakeſpeares eigenem Stil verwechſelt werden. die in England mit Unrecht bewunderte Stelle, wo Emilie ihrer zärtlichen und glühenden Freundſchaft zu ihrer ver-nen Freundin Flavina ſpricht. Es iſt dies eine ſchlechte hmung der Stelle im Sommernachtstraum (III, 2), elena die Freundſchaft zwiſchen ſich und Hermia ſchildert, ie Liebe hat hier einen ganz krankhaften, echt Fletcherſchen ter, der um ſo abſtoßender wirkt, als Emilie, indem ſie dieſe hildert, das Wort „unſchuldig" in wenigen Zeilen dreimal :t.

ı dritten Aufzuge ſpürt man wieder die Hand Shakeſpeares Monolog der Tochter des Gefangenwärters, der die zweite usfüllt. Man beachte z. B. den maleriſchen Ausdruck has grief slain fear und viele andere. Von dem :e an, da ſie wahnſinnig wird, bis zum letzten Worte, gt, hat Shakeſpeare nicht den geringſten Anteil an ihren deren plumpe Nachahmung ſeiner eigenen ihm zuwider n muß.

Die erſte Szene des fünften Aufzugs iſt aller Wahrſcheinlichkeit nach von Shakeſpeares Hand. Die erſte Replik des Theſeus iſt ſchön, und Arcites Worte an die Ritter und ihre Anrufung des Mars ſind herrlich. Am Schluſſe des Stückes klingt uns wieder Shakeſpeareſche Muſik aus den Verſen entgegen, ſo in der von Swinburne bewunderten Wendung des Theſeus:

That nought could buy
Dear love, but loss of dear love.

Doch all dies hat kein tieferes, kein geiſtiges Intereſſe für uns, da Shakeſpeare mit dem Seelenſtudium oder vielmehr deſſen Mangel im Stücke durchaus nichts zu tun gehabt hat.*)

Hat er an Heinrich VIII. einen größeren Anteil gehabt?

Das Stück erſchien zum erſtenmal in der Folioausgabe von 1623, wo es die Reihe der Hiſtorien beſchließt. Die vier erſten Aufzüge ſind auf Holinſheds Chronik aufgebaut, der letzte Aufzug ſtützt ſich auf Acts and Monuments of the Church, gewöhnlich das Buch der Märtyrer genannt, von Fox und außerdem direkt oder indirekt auf „den Lebenslauf des Kardinal Wolſey" von George Cavendiſh, der damals nur handſchriftlich vorlag und den Holinſhed und Hall ſtark benutzt haben.

Eine Hindeutung auf ein Schauſpiel über Heinrich VIII. findet ſich zuerſt im Buchhändlerregiſter für den 12. Februar 1604 bis 1605, wo von the Enterlude for K. Henry VIII. die Rede iſt, doch iſt hiermit ohne Zweifel das ſchlechte, fanatiſch proteſtantiſche Stück When you see mee, you know mee von Rowley gemeint. Dann wird ein ſolches in den bekannten, oft angeführten Briefen über den am 29. Juni 1613 ſtattgehabten Brand im Globetheater erwähnt. In einem Brief von Thomas Lorkin an Sir Thomas Pickering This last of June 1613 heißt es: „Es iſt nicht länger her als geſtern, da Bourbege und ſeine Geſellſchaft auf dem Globe das Stück über Heinrich VIII. ſpielten, und als einige Kanonenſchüſſe als Zeichen des Triumphes abgefeuert wurden, fing das Strohdach des Hauſes Feuer, und es brannte ſo raſend, daß es in weniger als zwei Stunden

*) Man vergleiche: Hickſons, Fleays und Furnivalls Unterſuchungen über The two noble kinsmen. The N. S. S.' s. Tr. 1874. — R. Boyle glaubt, die Hand Maſſingers im Stücke verſpüren zu können.

das ganze Haus und alles verzehrte (da die Leute genug zu tun hatten, sich selbst zu retten)." In einem Brief von Sir Henry Wotton an seinen Neffen vom 6. Juli 1613 heißt es ferner: „Um nun die Staatsangelegenheiten ruhen zu lassen, will ich dir erzählen, was sich in dieser Woche auf der Bankseite ereignet hat. Die Schauspieler des Königs hatten ein neues Stück, genannt *Alles ist wahr*, das einige Hauptpartien aus der Regierung Heinrichs VIII. darstellt; es war mit außerordentlichem Pomp und Majestät in Szene gesetzt, so daß man sogar den Schauplatz mit Matten bedeckt hatte; darin kommen Ritter vor mit ihrem Georgskreuz und Hosenbandorden, Gardisten mit ihren gestickten Waffenröcken und dergleichen: hinlänglich genau um für eine Weile Hoheit vertraulich bekannt, wenn nicht lächerlich zu machen. Als nun König Heinrich mit Gefolge maskiert zu Wolseys Haus kam und bei seinem Eintritt einige Kanonen abgeschossen wurden, da zündete etwas von dem Papier oder von dem anderen Zeug, womit die eine derselben geladen war, das Strohdach an; da man anfangs dachte, daß es nur ein unbedeutender Rauch sei, den man verspürte, und da man seine Augen aufmerksam auf das Schauspiel geheftet hatte, so brannte es nach innen und züngelte dann ringsum wie ein Lauffeuer, so daß die Flammen in weniger als einer Stunde das ganze Haus bis auf den Grund verzehrten." Daß der Prolog dreimal auf demonstrative Weise betont, es sei *Wahrheit*, was hier dargestellt werde, zeigt im Verein mit den übrigen zusammentreffenden Umständen deutlich, daß die Tragödie, von der hier gesprochen wird, und die also zu der Zeit neu war, unser *Heinrich* VIII. ist.

Bis um das Jahr 1850 war es von niemand bezweifelt worden, daß dieses übrigens mit Recht wenig bewunderte Schauspiel Shakespeare allein zugeschrieben werden müsse. Nun gibt es keinen Menschen, der dies glaubt, ja es geht mit diesem Stücke wie mit den *Beiden edlen Verwandten*, daß sich heutzutage unter den sehr sachkundigen Kritikern Männer finden, die annehmen, daß Shakespeare nicht das geringste damit zu tun gehabt habe.*)

*) F. J. Furnivall, in dessen großer Abhandlung, die *The Leopold Shakspere* einleitet (136 Quartseiten), das Stück als ein teilweise Shakespearisches behandelt ist, hat später seine Überzeugung geändert und bei *Heinrich* VIII. am Rande des mir geschenkten Exemplars mit eigener Hand

Der feine Beobachter Emerſon machte an der Stelle, wo er in ſeinem Buche Representative Men von Heinrich VIII. ſpricht, darauf aufmerkſam, daß hier in den Verſen zwei ganz verſchiedene Arten von Rhythmik hervorträten: Shakeſpeares Rhythmus und ein weit geringerer. Gleichzeitig gab Spedding in der Zeitſchrift The Gentleman's Magazine im Auguſt 1850 eine ſpäter mit geändertem Titel abgedruckte Abhandlung heraus: „Wer ſchrieb Shakeſpeares Heinrich VIII.?", in der er gleichfalls zwei verſchiedene Arten von Verſen im Stücke nachweiſt und behauptet, daß der Tonfall in der einen Gruppe nicht der Shakeſpeares, ſondern Fletchers ſei. Ihm ſchloſſen ſich im Jahre 1874 Fleay und Furnivall an.

Um dieſe Unterſuchungen verſtehen zu können, muß ſich der Leſer folgende einfache Entwicklungsgeſchichte des engliſchen, fünffüßigen Jambus vergegenwärtigen. Die engliſche Sprache kennt ja nicht ausdrücklich ſogenannte weibliche Reime im beſtimmten Gegenſatz zu den männlichen und mit ihnen regelmäßig abwechſelnd. Aber der erſte Verſuch, der Einförmigkeit des Blankverſes abzuhelfen, beſtand doch einfach in der Hinzufügung einer überzähligen Silbe zu den urſprünglichen zehn (double-ending). Die Anzahl ſolch längerer Verſe iſt bei Shakeſpeare in Heinrich V. achtzehn von hundert. Ben Jonſon wollte lange die alte, regelrechte Versbehandlung aufrecht erhalten, mußte ſich jedoch ſchließlich dem neuen Gebrauche fügen. Fletcher benutzt häufig den elffilbigen Vers, doch mit einer ſolchen Regelmäßigkeit und Abſichtlichkeit, daß er zuweilen in Einförmigkeit und ausgeprägte Manier verfällt. Man vergleiche folgende Verſe aus The Wild Goose Chase:

> I would, I were a moman, sir, to fit you
> As there be such, no doubt, may engine you too,
> May, with a counter mine, blow up your valour.

hinzugefügt not Shakspere's. — Arthur Symons, der Herausgeber und Einleiter des Stückes in der Irvingausgabe, hat mir mündlich erklärt, daß er nun — der Versbehandlung wegen — zu dem Glauben neige, daß Shakeſpeare gar keinen Anteil daran habe. — P. A. Daniel, der grundgelehrte Herausgeber ſo vieler Shakeſpearequartos, hat mir gegenüber geäußert, er hege keine Vermutung darüber, wer die Verfaſſer ſeien, fügte dann recht bezeichnend hinzu, es ſei ihm das ganz gleichgültig, wenn nur das Stück gut wäre — ein Standpunkt, der nicht der pſychologiſche iſt.

But in good faith, sir, we are both too honest;
And, the plague is, we cannot be persuaded;
For, look you, if we thought it were a glory
To be the last of all your lovely ladies —

Man wird schon hieraus ersehen, daß Fletcher sich in der Regel ein Übergreifen des Gedankens von dem einen Verse zum nächsten nicht erlaubt.

In Shakespeares letzten Werken kommen 33 elfsilbige Verse auf 100, bei Massinger 40, bei Fletcher 50—80 und mehr.

Shakespeare benutzte dagegen immer häufiger ein Überschreiten des Satzes von Vers zu Vers (Enjambement, run-on lines). Besonders in den leidenschaftlichen Dramen aus der Verstimmtheitsperiode ist dieser Stil der herrschende. Und bei der immer eifrigeren Benutzung von übergreifenden Versen geschah es dann öfter und öfter, daß der Vers mit einem Hilfszeitwort, einem Artikel, einem Bindewort oder Verhältniswort (light and weak endings) schloß. Shakespeare hat in jedem einzelnen seiner letzten Schauspiele wohl hundert solcher Verse, in Cymbeline 130. Bei den Nachfolgern wurde dieser Zug übertrieben. Massinger, dessen Dramen bedeutend kürzer sind als die Shakespeares, hat 150—170 derartiger Verse in jedem Schauspiel.

Mit Shakespeares metrischem Stil verglichen hat Fletchers Stil einen unmännlichen Klang. Ist Shakespeares Stilkunst ionisch, so ist Fletchers vollständig korinthisch. Wenn man jeden in seiner Reinheit für sich hat, so ist eine Verwechselung unmöglich.

Etwas anders gestaltet sich ja das Verhältnis, wenn man beide in ein und demselben Kunstwerke wie in Heinrich VIII. vermischt findet. Die bei den Beiden edlen Verwandten aufgeworfene Frage wiederholt sich hier: Hat Shakespeare, als er starb, ein unvollständiges Kunstwerk hinterlassen, das durch Fletcher vervollständigt wurde, oder hat Fletcher die Handlung des Stückes aufgebaut und Shakespeare an der Arbeit teilgenommen, indem er gewisse Szenen einschob oder umarbeitete. Für mich ist die erstere Möglichkeit völlig ausgeschlossen. Nie und nimmer ist dieser dramatische Plan von Shakespeare entworfen worden; nie und nimmer hat etwas so Planloses aus seiner Feder fließen können.

Sind denn überhaupt in diesem Drama Partien, die von ihm herrühren? Trotz Furnivall und Symons meine ich ja.

Zunächſt iſt es unzuläſſig, über das in dem Umſtande liegende Zeugnis hinwegzuſehen, daß Heminge und Condell das Stück in die erſte Folioausgabe aufgenommen haben. In allen anderen Fällen betrachtet man es als ſelbſtverſtändlich, daß ſie beſſer über Shakeſpeares Autorſchaft unterrichtet waren als wir heutzutage; kein einziges von ihnen aufgenommene Stück iſt ſpäter ausgeſondert worden; die allergewichtigſten Gründe wären alſo erforderlich, um Heinrich VIII. auszuſcheiden. Es können jedoch keine anderen angeführt werden als die Schwäche des Stückes, die relative Schwäche auch der Partien, von denen allein die Rede ſein kann, und dieſe Schwäche kann nicht entſcheidend ſein. Shakeſpeare hat hier, wo er mit einem anderen Manne zuſammenwirkte, nicht ſein ganzes Weſen eingeſetzt, nicht mit voller Kraft gearbeitet, ſich nicht mit vollſtändiger Freiheit ſeiner Phantaſie überlaſſen. Der Fall mit Heinrich VIII. iſt ja bei weitem nicht der einzige. Und auf der anderen Seite enthalten die Partien, die ihm von der überwiegenden Zahl engliſcher Kritiker einſtimmig zugeſchrieben werden, ſtarke Analogien eben mit den Arbeiten, die in dieſem Zeitraum unſtreitig ihn zum Urheber haben und zwar ihn allein.

Schon Samuel Johnſon, der keinen Zweifel daran hegte, daß Shakeſpeare der Verfaſſer des ganzen Stückes ſei, machte ſeinerzeit (1765) die Bemerkung, Shakeſpeares Genius komme und gehe hier mit der Königin Katharina; alles übrige wäre ſehr leicht zu erfinden und zu ſchreiben. Um das Jahr 1850 machte, wie oben erwähnt, James Spedding, angeſpornt durch einen Wink von Tennyſon, ſeine Entdeckung, daß nur gewiſſe Partien des Stückes von Shakeſpeare, die übrigen von Fletcher ſeien, eine Anſchauung, die bekräftigt wurde, als Samuel Hickſon aus dieſer Veranlaſſung veröffentlichte, daß er drei oder vier Jahre vorher dieſelben Unterſuchungen angeſtellt habe und zumal bei den einzelnen Szenen zu ganz demſelben Ergebnis gelangt ſei. Eine weitere Beſtätigung erhielt dieſe Mutmaßung, als Flay nach genauen metriſchen Unterſuchungen ſich ihr voll und ganz anſchloß.

Daß der Plan ſelbſt nicht von Shakeſpeare entworfen ſein konnte, war von vornherein einleuchtend. Wie Spedding richtig beobachtete, iſt das Stück als Ganzes wirkungslos, weil das Intereſſe ſinkt anſtatt zu ſteigen, je mehr es vorſchreitet, und weil die beim Zuſchauer wachgerufene Sympathie mit dem Entwickelungsgang

der Handlung in unmittelbarem Widerspruch steht. Denn in den ersten Aufzügen ist unstreitig Königin Katharina die Heldin, und das ganze Interesse vereinigt sich in ihrer Person; obgleich die Rücksicht auf einen fast zeitgenössischen Monarchen wie den Vater der Königin Elisabeth, eine allzu deutliche Auseinandersetzung des Verhältnisses verbot, wird dem Zuschauer doch nur geringer Zweifel darüber gelassen, daß die Gewissensbisse des Königs über die Ehe, in der er ungefähr zwanzig Jahre verlebt hat, durch den Wunsch verursacht werden, Anna Boleyn heiraten zu können. Nichtsdestoweniger soll der Zuschauer später bei der feierlichen Krönung Annas Freude und Befriedigung, ja als ihr eine Tochter geboren wird, einen wahren Triumph empfinden. Ganz außer Zusammenhang mit der Handlung steht endlich die in den letzten Aufzug eingeführte Anklage gegen den Erzbischof Cranmer wegen Ketzerei, seine Verteidigung durch den König, seine Freisprechung und seine Ernennung zu Elisabeths Gevatter. Wolsey, der eine der Hauptpersonen des Stückes ist und der Königin Katharina gegenüber das böse Prinzip vertritt, verschwindet sogar eher als sie und überlebt den Schluß des dritten Aufzugs nicht. Das ganze Schauspiel löst sich dem Gedächtnis in eine Reihe von Ausstattungsszenen mit Aufzügen, Gesang, Tanz und Musik auf. Große Versammlung im Staatsrat wegen Buckinghams Schicksal; großes Fest bei Wolsey mit Maskerade und Tanz; große Verhörszene mit der Königin von England; große Krönungsprozession mit Fanfaren, Thronhimmel und Kronjuwelen. Das Traumgesicht der todkranken Königin, tanzende Engel mit goldenen Masken und Palmenzweigen in den Händen. Endlich große Tauffestlichkeiten auf dem Schlosse, wieder mit Prozession, Thronhimmel, Trompeten und Herolden.

Mit unsichtbarer Schrift steht über dem Stücke im großen Ganzen geschrieben: Bestellte Arbeit, und aller Wahrscheinlichkeit nach ist es obendrein eine in aller Eile ausgeführte Arbeit, die für die Hoffeste bei der Vermählung der Prinzessin Elisabeth schnell zusammengeschrieben wurde, also aus derselben Veranlassung wie das kleine Maskenspiel The Masque of the Inner Temple and Gray's Inn von Beaumont und das große Meisterwerk Shakespeares Der Sturm. Shakespeares Anteil an Heinrich VIII. sind folgende Szenen: I, 1 und 2, II, 3 und 4, III, 2

(bis zu Wolsey's erstem Monolog Was soll draus werden?), V, 1 und 4.

Man kann dieses Schauspiel also nicht mit Shakespeares anderen Dramen aus der Geschichte Englands zusammenstellen. Wie schon berührt, grenzte dessen Zeit allzu nah an Shakespeares Zeitalter, als daß eine streng wahrheitsliebende Schilderung möglich gewesen wäre. Es war ja undenkbar, über Heinrich VIII., diesen plumpen und grausamen Ritter Blaubart mit den sechs Frauen, die Wahrheit zu sagen; war er doch der Urheber der Reformation und der Vater Elisabeths. Weder über die materiellen und weltlichen Interessen, die zur Förderung der Reformation beitrugen, noch über deren religiöses Wesen und politischen Charakter durfte sich Shakespeare ja außerdem von der Bühne herab aussprechen. Durch hundert Rücksichten gebunden und behindert, wie er war, hat er sich mit Gewandtheit und Takt seines schwierigen Auftrags entledigt. Ohne König Heinrich zum Heuchler zu machen, wenn er, sobald die schöne Hofdame ihm vor Augen gekommen ist, gleich von religiösen Anfechtungen wegen seiner langjährigen Ehe mit der Witwe seines Bruders heimgesucht wird, läßt Shakespeare doch hindurchschimmern, daß die Verliebtheit diesen Gewissensbissen einen besonders nagenden Stachel verleiht. Wolseys Charakter hat er auf Grund des in der Chronik Berichteten angelegt und das dreiste und bei aller Rücksichtslosigkeit beherrschte Wesen des tüchtigen Emporkömmlings durch ein paar leichte Striche angedeutet. Fletcher hat die Gestalt durch die Hinzufügung der schlecht geschriebenen Monologe, die Wolsey nach seinem Falle hält, verdorben; durch das leicht pastorale Gepräge dieser Monologe, das Shakespeare so wenig ähnlich ist, hört man den Predigersohn hindurch. Endlich hat er in ganz leichten Strichen die Gestalt Anna Boleyns angelegt, die weiterhin im Stücke von Fletcher verzeichnet wird. Im übrigen hat er jedoch alles Licht über die verstoßene, katholische Königin Katharina von Aragonien verbreitet, weil sie ihm aus den Blättern der Chronik als eine Variante des edlen verkannten Weibes entgegentrat, das ihn gerade jetzt beschäftigt. Sie entspricht ja ganz genau Hermione im Wintermärchen, jener verkannten Königin, die grundlos gefangen genommen und von ihrem Gatten getrennt wird. Sie läßt nicht ab, den zu lieben, der ihr unrecht tut, wie Imogen in Cymbeline, als Posthumus sie verstößt.

Obgleich Shakeſpeare hier nicht das Geringſte erfunden, ſondern beinahe nur die ihr in der Chronik zugeſchriebenen Worte in Mund gelegt hat, iſt ſie doch zu einer anmutigen und vornehmen Perſönlichkeit geworden, die kaſtilianiſchen Stolz mit der zerſten Einfachheit, unbeugſame Entſchloſſenheit mit milder Religion und heißes Temperament mit aufrichtiger, von dem Temament durchbrochener, Religioſität vereinigt. Er hat dieſe Get mit großer Vorliebe behandelt: eine Königin, nicht ſchön, noch nzend, noch geiſtreich; aber durch und durch wahrheitsliebend; rheitsliebend bis ins Mark, und ſtolz auf ihre Geburt und ihren ng als Königin; doch weicher als Wachs ihrem königlichen Herrn enüber, den ſie nach vierundzwanzigjähriger Ehe noch ebenſo innig t als am erſten Tage. Die Schilderung iſt hiſtoriſch richtig. ige ihrer Briefe, die uns aufbewahrt ſind, beweiſen, wie zärtlich liebenswürdig ſie war. In dieſen nennt ſie ihren Mann ier Gnaden, mein Gatte, mein Heinrich!“ und unterzeichnet ſich ire demütige Gattin und treue Dienerin“. Fletcher hat ſich in Szenen, wo er auf eigene Hand Katharina reden läßt, genau nach gerichtet, wie Shakeſpeare die Geſtalt angelegt hat, übrigens nach der Chronik, die alle im Schauſpiel benutzten Züge entt: Noch in ihrer Todesſtunde vergißt Katharina nicht den Boten chtzuweiſen, der den üblichen Kniefall unterlaſſend ihr nicht die emende Huldigung erweiſt. Aber gleichzeitig vergibt ſie ihrem Feinde, Kardinal, und läßt den König mit folgenden Worten grüßen:

Gedenket mein
In Demut gegen ſeine Majeſtät:
Sagt, ſeine lange Unruh ſcheide jetzt
Von hier; ſagt ihm, ich ſegnet' ihn im Tode,
Denn alſo will ich's tun — mein Aug' wird dunkel —

Ihre vornehme Würde erinnert an Hermione. Doch unterdet ſie ſich von Hermione durch die Miſchung von kirchlichnmer Geſinnung und ſtolzem Standesgefühl. Hermione iſt er hochmütig noch kirchlichfromm.

Shakeſpeare war es auch nicht. Ein kleines Zeugnis dafür et ſich ſogar in dieſem pompöſen Feſtſpiel in der Proſaſzene Schluſſe (V, 4). Als die neugierige Menge ſich herandrängt, das Schauſpiel der Taufprozeſſion genießen zu können, läßt er Pförtner ausrufen:

Das ſind die Jungen, die im Schauſpielhaus brüllen und um angebiſſene Äpfel fechten, daß keine Zuhörerſchaft außer der Geſellſchaft der Trübſeligkeit von Towerhill oder den Mitgliedern von Limehouſe, ihren lieben Brüdern, es auszuhalten vermag.

Limehouſe war eine Handwerkerwohnung, zu der auch Fremde Zutritt hatten, die von den Streitigkeiten der religiöſen Sekten widerhallte. Ergötzlich iſt es zu beobachten, wie Shakeſpeare hier ſeine verhaßten Theater-groundlings und ſeine puritaniſchen Feinde aus der Bürgerſchaft mit Einer Klappe ſchlägt.

Das Drama ſchließt bekanntlich mit der großen ſchmeichleriſchen Weisſagung Cranmers über Eliſabeth und James, deren Verſe auf Engliſch eintönig klingen und in Fletchers ſchlimmſter Manier gehalten ſind. Shakeſpeare hat ſicherlich nicht den geringſten Anteil an dieſer Tirade gehabt. Es macht daher einen äußerſt drolligen Eindruck zu beobachten, welche Rolle dieſe Weisſagung in der oft mit ſo geringem pſychologiſchen Verſtändnis behandelten Frage über den religiöſen und konfeſſionellen Standpunkt Shakeſpeares geſpielt hat. Wie unzählige Male iſt nicht die Prophezeiung, unter Eliſabeth „ſolle Gott wahrhaft erkannt werden“ (God shall be truly known) als Beweis für die feſte, proteſtantiſche Überzeugung des großen Mannes angeführt worden — und doch iſt die Zeile gar nicht von ihm, und nicht eine Wendung in der Rieſenreplik, worin ſie vorkommt, hat die geringſte Beziehung zu ſeinem Pathos noch zu ſeinem Stil.

Wir ſehen in Heinrich VIII. überhaupt nur ab und zu einen Schimmer von ihm; er zeigt ſich hier ganz und gar gebunden, unfrei, in gemeinſamer Arbeit mit einem andern an einem undankbaren Stoff, dem er nur durch eine Kraftanſtrengung ſeines Genies hie und da dramatiſches Intereſſe verleiht.

XVIII.

Mit Cymbeline greift Shakeſpeare wiederum einen Gegenſtand auf, über den er allein ſich völlig zum Herren macht, und worin er von Anfang bis zu Ende ſeine eigene bunte Welt entrollt. Auch hier verſpürt man in der Technik noch eine gewiſſe Flüchtigkeit und Nachläſſigkeit. Die Expoſition iſt ſchwach; die Vorausſetzungen des Stückes werden uns in einem Dialoge, der aus lauter

zählungen besteht, eingegeben. Die komischen Szenen sind in r Regel schlecht gebaut; das Lachenerregende entsteht dadurch, ß eine der Personen stets „bei Seite“ das kommentiert er parodiert, was ein roher und eingebildeter Prinz vorbringt. itten im Stücke wird in einem schlecht geschriebenen Monologe, e die dritte Szene des dritten Aufzugs beschließt, ein zum Ver= ndnis der Handlung notwendiges Supplement zur Exposition iefert. Schließlich wird der Knoten durch einen deus ex achina gelöst, indem Jupiter sich in einem Traumgesicht auf em Adler reitend offenbart und neben der schlafenden Haupt= rson eine massive Schreibtafel hinterläßt; auf der Tafel steht Orakelspruch, in dem Jupiter, gleichsam um zu beweisen, ß der Dichter etwas Latein kann, mit einer wahnsinnigen Ety= logie mulier, ein Weib, von mollis aer, weicher Luft, ableitet. er trotz alledem hat Shakespeare hier aufs neue seine poetische he erreicht; hier zeigt es sich, daß der Rekonvaleszent seine Kräfte eder erlangt hat. Mit voller Energie hat er die weibliche Haupt= rson des Stückes ausgeführt und diese Perle seiner Frauen= talten, Imogen, so eingefaßt, daß alle ihre Vorzüge zur Gel= ng kommen, und daß die wundervolle Einfassung der Perle irdig ist.

Wie Kleopatra und Cressida das Weib in seiner Geschlechts= timmung darstellten, so ist Imogen eine Verkörperung der höchsten genschaften des Weibes: der Seelengesundheit, die durch nichts chüttert wird, der Kraft, die sich durch nichts brechen läßt, der reue, die alle Prüfungen besteht, der Nachsicht, die nie erschlafft, s Verstandes, der niemals durch Nebel verdunkelt wird, der Liebe, niemals nachläßt, der Begeisterung, die nie stumpf wird. ie wird, wie Marina in die Schlangengrube des Daseins hinab= stoßen. Sie wird verleumdet, und zwar nicht wie Desdemona s zweiter oder dritter Hand, sondern eben von dem, der mit er Gunst prahlt und ihrem Gatten dafür scheinbar überzeugende weise vorlegt. Sie wird verkannt, doch nicht wie Cordelia, die t Kälte verstoßen, ruhig ihrem Auserkorenen in die Fremde gt, sondern so, daß sie von dem Irregeleiteten selbst, dem Ein= en, den sie liebt, zum Tode verurteilt wird. Nichtsdestoweniger ahrt sie ihm ihr Gefühl in unveränderter und ungeschwächter nigkeit.

Wunderbar, höchſt wunderbar! Bei Imogen begegnen wir der vollſten, tiefſten Liebe, die Shakeſpeare jemals in die Bruſt eines Weibes niedergelegt hat. Er ſchildert dieſe Liebe jetzt, nachdem ſeine Schauſpiele kurz zuvor bis an den Rand mit Weiberverachtung angefüllt waren. Er hat alſo jetzt an eine ſo begeiſterte, ſo hartnäckige, ſo demütige Liebe geglaubt. Er hat alſo nunmehr eine ſolche Liebe geſehen oder angetroffen.

Selbſt ein Dichter hat ja nicht viel Gelegenheit, Liebe zu beobachten. Liebe iſt ein ſeltenes Ding, ſeltener als angenommen wird, und wenn ſie vorhanden, iſt ſie in der Regel wortkarg. Hat er ganz einfach auf ſeine eigenen Erfahrungen zurückgegriffen, auf ſeine eigenen inneren Erlebniſſe, auf ſein Bewußtſein, wie er ſelbſt als Liebender fühlte, und hat dann dieſe Liebe aus Dur in Moll transponiert und ſie einem Weibe auf die Lippen gelegt? Oder hat er gerade jetzt geliebt und iſt nun ſelbſt am Schluß des fünften Jahrzehnts ſeines Lebensalters ſo geliebt worden? Die Wahrſcheinlichkeit ſpricht unſtreitig dafür, daß er aus ganz friſchen Erfahrungen ſchreibt. Dennoch brauchen dieſe nicht gerade ihm gegolten zu haben. Die Frauen pflegen Männer ſeiner Art und Bedeutung nicht mit ſolchem Ernſt und ſolcher Leidenſchaft zu lieben. In der Regel wird ein Molière vor irgend einem Grafen von Guiche und ein Shakeſpeare vor irgend einem Grafen von Pembroke zurückſtehen müſſen. Es iſt alſo keineswegs ſicher, daß es ihm perſönlich geweihte Gefühle ſind, die ihn wieder an die ſo vollſtändige und unbedingte Liebe eines Weibes zu einem einzelnen Manne haben glauben machen. Sonſt würde er auch ſchwerlich wenige Jahre nachher London verlaſſen haben. Einige ſtarke Liebesblitze haben indeſſen aller Wahrſcheinlichkeit nach eben nun ihn ſelbſt getroffen, und im übrigen hat vermutlich die tapfere, vom König ſo hart beſtrafte Liebe der Prinzeſſin Arabella zu Lord William Seymour das Modell für die dem König trotzende Liebe der Prinzeſſin Imogen zu Lord Leonatus-Poſthumus abgegeben.

Cymbeline wurde erſt in der Folioausgabe gedruckt, jedoch ſchon in den obenerwähnten Theateraufzeichnungen des Aſtrologen und Zauberers Dr. Simon Forman beſprochen. Er verzeichnet, daß er am 15. Mai 1611 einer Aufführung des Wintermärchens beigewohnt habe; gleichzeitig ſchildert er eine Aufführung von

ymbeline, leider ohne das Datum anzugeben. Aller Wahr=
einlichkeit nach hat dieſe jedoch nicht viel früher ſtattgefunden;
ymbeline iſt, ſcheint es, im Laufe des Jahres 1610, als der
ndruck von dem Schickſal Arabellas noch friſch war, entſtanden;
l ſpäter kann Forman auch nicht bei der von ihm beſprochenen
ıffführung zugegen geweſen ſein, denn er ſtarb im September
11.

Das Stück iſt eines der bunteſten, ſtoffreichſten, geiſtreichſten
ıd regelloſeſten Schauſpiele Shakeſpeares, eines der anziehendſten,
er eines, das auf der Bühne ſelten ſtarken Erfolg erzielte, und
erhaupt ein vom großen Publikum weder ſtudiertes, noch ver=
ındenes, das Tragiſche ſtreifende Drama. Äußerlich betrachtet
Cymbeline das Stück, bei dem Shakeſpeare mit Zeitaltern
ıd Vorſtellungskreiſen am rückſichtsloſeſten umgeht; er wirft alle
öglichen durcheinander.

Wir befinden uns im Zeitalter des Kaiſers Auguſtus. Doch
jen wir engliſche, franzöſiſche und italieniſche Kavaliere auftreten,
ren ſie von Piſtolenſchießen, Kegelpartien und Kartenſpiel ſprechen.
er Schluß des Perſonenverzeichniſſes lautet: Herren, Damen
miſche Senatoren, Tribunen, ein Weisſager, ein holländiſcher
:rr, ein ſpaniſcher Herr, Muſikanten, Offiziere, Häuptlinge, Sol=
ten, Boten, Gefolge, Erſcheinungen — welch ein Miſchmaſch!

Was hat Shakeſpeare mit dieſem Drama gewollt? iſt die
heliegende Frage. Meine Leſer wiſſen, daß ich nie in erſter
:ihe ſo frage. Was trieb ihn an, zu ſchreiben, wie kam er zu
n Stoffe, das iſt die Grundfrage, und iſt dieſe beantwortet, ſo
ıibt ſich das übrige von ſelbſt.

Wo liegt alſo in dieſem ſcheinbaren Durcheinander der Aus=
ngspunkt? Wir finden ihn, wenn wir die Beſtandteile des Stoffes
neinander trennen.

Es ſind hier drei Partien, die ſich beſtimmt ausſondern
ſſen.

In ſeiner gewöhnlichen Quelle für engliſche Geſchichte, Holin=
ed, fand Shakeſpeare einen König Kymbeline oder Cimbeline,
r, wie berichtet wird, in Rom erzogen und von Kaiſer Auguſtus,
ıter dem er mehrere Kriege mitgemacht hätte, zum Ritter ge=
ılagen worden ſei. Er ſoll beim Kaiſer in ſo großer Gunſt
ſtanden haben, daß dieſer ihm freie Hand ließ, ob er an Rom

Tribut bezahlen wollte oder nicht. Er regierte fünfunddreißig Jahre, wurde in London begraben und hinterließ zwei Söhne, Guiderius und Arviragus. — Der Name Imogen kommt in Holinsheds Erzählung von Brutus und Locrine vor. In der Tragödie Locrine (1595) ist Imogen die Gattin des Brutus.

Obgleich Cymbeline, wie Holinshed sagt, nach den meisten Quellen stets mit den Römern in Frieden gelebt haben soll, so melden römische Schriftsteller doch, die Briten hätten den Tribut verweigert, als Augustus zur Regierung gelangt sei. Dieser soll denn auch ungefähr zehn Jahre nach dem Tode Julius Cäsars einen Kriegszug gegen Britannien vorbereitet haben, der jedoch nicht durchgeführt wurde. — Die Geschichte von dem Einfall des Cajus Lucius ins Reich ist also hinzugedichtet.

In der neunten Novelle des zweiten Buches von Boccaccios Decamerone fand Shakespeare dann die Erzählung von der treuen Ginevra, deren Inhalt folgender ist: Eine Gesellschaft von italienischen Kaufleuten gerät in einem Wirtshaus zu Paris nach dem Abendessen in ein Gespräch über ihre Damen. Drei dieser Kaufleute hegen eine geringe Meinung über deren Tugend, aber einer von ihnen, Bernabo Lomellini aus Genua behauptet, seine Gattin würde jeder Versuchung widerstehen, wie lange er auch von ihr entfernt sei. Ein gewisser Ambrogiuolo geht deswegen eine hohe Wette mit ihm ein; er reist nach Genua, findet dort aber alles, wie Bernabo gesagt hat. Er ersinnt dann das Mittel, eine Kiste, in der er selbst verborgen ist, in das Schlafzimmer der Dame bringen zu lassen. Zur Nachtzeit öffnet er die Kiste. „Er trat stille in das Gemach, wo ein Licht brannte. Mit dessen Hilfe machte er sich nun daran, die Einrichtung des Zimmers, die Gemälde und was sonst an Merkwürdigkeiten darin war zu betrachten und seinem Gedächtnis einzuprägen. Dann näherte er sich dem Bett, und da er bemerkte, daß sowohl sie, als auch ein kleines Kind, das bei ihr lag, ruhig schliefen, entblößte er sie und sah, daß sie nackt ebenso schön war als angekleidet; er konnte aber kein anderes Zeichen entdecken, das er dem Manne hätte nennen können, als eines, das sie unter der linken Brust hatte, es war ein Muttermal, um das einige goldrote Haare wuchsen." Darauf nimmt er aus einer ihrer Kisten einen Beutel und ein Nachtkleid, sowie verschiedene Ringe und Gürtel und legt alles in seine eigene Kiste.

leunigſt kehrt er nach Paris zurück, ruft die Kaufleute zu=
men und behauptet, die Wette gewonnen zu haben. Die Be=
ibung des Zimmers macht nur einen geringen Eindruck auf
nabo, da jener dieſes von einem beſtochenen Dienſtmädchen er=
en haben könne; als aber das Muttermal beſchrieben wird,
hm zumute, als habe er einen Dolchſtich ins Herz bekommen.
n übergibt er einem Diener einen Brief an ſeine Gattin, in
hem er ſie erſucht, ſich in einem zwanzig Meilen von Genua
genen Landhauſe bei ihm einzufinden, und gleichzeitig befiehlt
em Diener, ſie unterwegs zu ermorden. Der Überbringer des
efes wird mit großer Freude von der Dame empfangen, und
morgens beſteigt ſie ihr Pferd und begibt ſich mit ihm auf
Weg nach dem Landhauſe. Der Diener, der ſie ungern töten
, läßt ſich zur Schonung bewegen, gibt ihr eine Jacke und
n Mantel, läßt ſie mit ihrem Gelde fliehen, liefert ſeinem Herrn
n falſchen Bericht über ihren Tod und legt zum Beweiſe ihre
der vor. — Ginevra tritt in Männerkleidern bei einem ſpaniſchen
lmanne in Dienſten und begleitet ihn, als er nach Alexandrien
lt, um dem Sultan einige ſeltene Falken als Geſchenk zu über=
gen. Hier fällt der ſchöne, junge Mann dem Sultan auf
wird deſſen Liebling. Auf dem Markte in Acre ſieht ſie zu=
g in dem Baſar der Venezianer Ambrogiuolo, der Waren zum
kauf ausgeſtellt hat, darunter die ihr entwendeten Sachen, den
tel und den Gürtel. Auf ihre Frage, wie er zu dieſen Dingen
mmen, gibt er zur Antwort, er habe ſie von ſeiner Geliebten,
Frau Ginevra, erhalten. Sie überredet ihn nach Alexandria
reiſen, läßt auch ihren Mann holen und führt ſie beide vor
Sultan; die Wahrheit kommt an den Tag und der Lügner
) beſchämt. Ambrogiuolo kommt hier nicht ſo leicht davon
Jachimo im Stücke. Er, der lügneriſch ſich der Gunſt eines
bes gerühmt und ſie dadurch ins Unglück geſtürzt hat, erhält
mittelalterlicher Konſequenz die Strafe, die er verdient: „Darauf
hl der Sultan, daß Ambrogiuolo auf einen erhabenen Platz
)er Stadt geführt und mitten in der Sonne an einen Pfahl
nden und mit Honig eingeſchmiert und nicht losgemacht werden
:, bis er von ſelbſt auseinander fiele. Er wurde unter namen=
n Schmerzen von Fliegen, Weſpen und Bremſen, woran dieſes
:) einen großen Überfluß hat, nicht allein tot geſtochen, ſondern

auch bis auf die Knochen verzehrt. Und so standen die weißen, nur durch die Sehnen zusammengehaltenen Knochen, ohne entfernt zu werden, noch lange als warnendes Exempel da."

An und für sich standen diese beiden Erzählungen, die eine von den Streitigkeiten zwischen Rom und dem heidnischen Britannien, und die andere von der Verkennung, Todesgefahr und Rettung einer italienischen Dame, ja nicht in der geringsten Verbindung miteinander. Shakespeare verknüpft beide, indem er Ginevra, die er Imogen nennt, zu einer Tochter Cymbelines aus dessen erster Ehe machte; sie ist also die Erbin der Krone Britanniens.

Die dritte, noch übrige Partie umfaßt alles, was Belarius betrifft, seine Verbannung, seine Flucht mit den Söhnen des Königs, sein einsames Leben im Walde mit den beiden Jünglingen, die Ankunft Imogens usw. Alles dies ist freie Dichtung von Shakespeare, wenn auch seine Phantasie vielleicht eine Anregung durch die achte Novelle des zweiten Buches von Boccaccio erhalten hat. Und in diesem vollständig Hinzugedichteten, in dem Gegensatz- oder Ergänzungsverhältnisse, worin es zu dem von ihm Aufgenommenen steht, ist uns deutlich genug der Weg angewiesen zu den Stimmungen und Gedanken, die ihn erfüllten, als er dazu überging, sein Drama aus diesem Stoff zu formen.

Ich denke es mir folgendermaßen: Als durchlebte Stimmung hat er es hinter sich, als frischen Eindruck trägt er es in sich, daß der Aufenthalt unter den Menschen, besonders unter den Menschen in einer großen Stadt und an einem Hofe, unerträglich ist. Noch nie hatte er ein so völliges, ein so empörtes Gefühl davon gehabt, was ein Hof eigentlich bedeutete. An Höfen gedeihen und herrschen Dummheit, Roheit, Schwäche und Falschheit. Cymbeline ist dumm und schwach, Cloten dumm und roh, die Königin falsch.

Hier werden die besten Männer (wie Belarius und Posthumus) verbannt, hier wird die beste Frau (wie Imogen) mißhandelt. Hier nimmt die vornehme Giftmischerin den höchsten Platz ein — die Königin selbst mischt Gift und verlangt Gift von ihrem Arzte. Am Hofe erreicht die Verderbnis ihren Höhepunkt, doch ist es überhaupt in den großen Städten, unter dem Zusammenleben mit sehr vielen Menschen, selbst dem besten unmöglich, sich untadelhaft zu erhalten. Die gegen den einzelnen benutzten Waffen, Lüge,

Verleumdung und List, zwingen ihn alle möglichen Mittel als Notwehr anzuwenden. — Daher die Sehnsucht aus der Stadt heraus; daher hinaus aufs Land, in die Waldeinsamkeit, in das Idyll!

Es ist dies während dieser Jahre ein stetiger und bleibender Zug in Shakespeares Seelenleben. Timon hatte sich hinausgesehnt, um die Einsamkeit mit seinen Verwünschungen zu erfüllen. Er hatte öde Stellen aufgesucht. Aber Belarius und die Königssöhne wohnen hier in einer romantischen Wildnis, gerade wie bald nachher Perdita und Florizel (Wintermärchen) von der Schönheit eines ländlichen Erntefestes umgeben sind, und wie (im Sturme) Prospero sich mit seiner Tochter auf einer lieblichen, unbewohnten Insel aufhält.

Wenn Shakespeare während seiner jüngeren Jahre einem phantastischen Leben in der Waldeinsamkeit einen Platz in seinen Träumen eingeräumt hatte, so geschah dies (wir sahen es in Wie es euch gefällt), weil es ihm Vergnügen bereitete, sich seine Rosalinden und Celias in Umgebungen vorzustellen, die ihrer würdig waren, in idealen Ardennen, oder vielmehr in idealen Arden-Gegenden, wie die, worin er seine Kindheit in engster Verbindung mit der Natur verlebt hatte, Gegenden, wo man von den Sorgen des Geschäfts- und Arbeitslebens befreit war, wo junge Männer und junge Mädchen, verliebt oder lachlustig, schwermütig oder munter, ihre Tage in Müßiggang miteinander verbrachten. Der Wald war hier nur die von der Natur selbst errichtete Republik für eine geistvolle und liebevolle Elite der besten, an Einfällen reichsten Jugend, die er gekannt oder vielmehr postuliert und nach seinem eigenen Bilde geschaffen hatte, um eine für sich passende Gesellschaft zu haben. Die Luft erklang von Gesang und Seufzern und Küssen, von Wortspielen und Gelächter. Es war das Paradies der geistvoll Verliebten, das er suchte und sich erträumte.

Wie ganz anders stellt er sich jetzt die ländliche Einsamkeit vor! Sie ist ihm ein Einziges, die Freistätte. Sie bedeutet ihm die reine Atmosphäre, das Heim der Seelengesundheit, das Krongut der wirklichen Unschuld, der Zufluchtsort für den, der die Seuche der Lüge und Falschheit flieht, die an Höfen und in Städten wütet.

Niemand entgeht ihr dort. Doch darf man nicht überſehen, daß Shakeſpeare dieſe Verbreitung der Unwahrheit und Unzuverläſſigkeit nicht mehr mit Timons Augen betrachtet. Er ſchaut nun von freier gelegenen Höhen herab.

Zwar vermag niemand ſein Leben ganz rein von Unwahrheit und Betrug und Gewalt gegen andere zu halten. Aber Unwahrheit und Betrug ſind nicht immer Laſter, nicht einmal Gewalt braucht ein Laſter zu ſein; oft iſt ſie eine Notwendigkeit, eine erlaubte Waffe, ein Recht. Im Grunde war Shakeſpeare ſtets der Meinung geweſen, daß es weder unbedingte Verbote noch unbedingte Pflichten gäbe. Er hatte z. B. nicht an Hamlets Recht gezweifelt, den König zu töten, kaum an deſſen Recht, Polonius niederzuſtoßen. Doch hatte er ſich bisher eines überwältigenden Gefühls von Entrüſtung und Ekel nicht erwehren können, wenn er ſich umſchaute und ringsumher Vergehen gegen die einfachſten Geſetze der Sittlichkeit erblickte. Nun hat ſich in ſeinem Gemüte gleichſam ein zuſammenhängender Gedankenkreis um das von ihm ſtets dunkel Empfundene gebildet: es gibt keine ſolche unbedingten Gebote; die Beobachtung oder Nichtbeobachtung dieſer Gebote iſt es nicht, wovon der Wert und die Bedeutung einer Handlung, geſchweige denn eines Charakters abhängt; alles kommt auf den Inhalt an, womit der einzelne auf eigene Verantwortung im Augenblicke des Entſchluſſes die Form jener Verordnungen anfüllt.

Mit anderen Worten: Shakeſpeare erkennt nun deutlich, daß die Zweckmoral die einzig wahre, die einzig mögliche iſt.

Seine Imogen ſagt (IV, 2):

> Ich hoffe, wenn ich lüge
> Und niemand ſchade, hören's auch die Götter,
> Daß ſie's verzeihn.

Sein Piſano ſagt im Monologe (III, 5):

> Du forderſt meine Schmach; denn treu ſein dir
> Das hieß' dem Treuſten untreu ſein

und er trifft den Nagel auf den Kopf, wenn er mit folgenden Worten ſich ſelbſt zeichnet (IV, 3):

> Wo falſch ich, bin ich redlich; ich bin treulos,
> Um treu zu ſein.

Das heißt, er lügt und trügt, weil er es muß; aber sein
kter ist deshalb nicht weniger wertvoll, ja wertvoller dadurch.
: seinem Herrn ungehorsam und verdient eben dadurch dessen
: er betrügt Cloten und tut recht daran.
Und so trotzen alle die edlen Personen hergebrachten Moral-
n. Imogen ist ihrem Vater ungehorsam, trotzt seinem Zorn,
nem Fluch, weil sie von dem Manne, den sie frei gewählt
nicht lassen will. So täuscht sie später die jungen Männer
alde, wo sie als Mann auftritt und sich einen falschen Namen
t, indem sie sich fälschlich und doch in einem höheren Sinne
Fidele, den Getreuen, nennt. So raubt der rechtschaffene
ius durch Entführung dem Könige seine beiden Söhne, rettet
och dadurch für ihn und fürs Vaterland, hält sie außerdem
em Besten während ihrer ganzen Jugend mit falschen Er-
igen hin. So betrügt der brave Arzt die Königin, deren
it er erkannt hat, indem er ihr statt des verlangten Giftes
Schlaftrunk liefert und dadurch ihren Mordversuch gefahrlos
. So tritt Guiderius mit Recht als eigenmächtiger Mörder
da er als Antwort auf Clotens Beleidigungen diesen ohne
es niederstößt und ihm den Kopf abhaut. Dadurch hindert
hne es zu wissen, den brutalen Idioten daran, Imogen Ge-
anzutun.
Alle die wertvollen Personen begehen also Betrügereien, Ge-
ätigkeiten, Lügen, ja leben ein ganzes Leben lang in durch-
ter Unwahrheit, ohne dadurch geringer zu werden. Die Laster
tzen sie, ohne sie zu beflecken, selbst wenn sie unter dem
ch bewirkten, schiefen Verhältnis zu Wahrheit und Recht leiden
ich ab und zu unsicher fühlen.
Es sind ohne allen Zweifel rein persönliche Eindrücke, die
espeare zuerst umgestimmt und seine Seele wieder für die
eiten des Lebens empfänglich gemacht haben. Aber es ist die
indirekt ausgesprochene Idee, die im wesentlichen und aus-
gebend seinen Geist über den Menschenhaß und die Menschen-
ntung emporgehoben hat: dasselbe ist nicht dasselbe, wenn es
verschiedenen Persönlichkeiten ausgeführt wird. Selbst wenn
em Auge, wohin wir es auch richten, z. B. Unwahrheit und
ellung begegnen, so bedeutet das nicht ohne weiteres, daß die
Menschheit verderbt ist. Weder Verstellung noch irgend ein

anderes vom Moralgesetz verbotenes Verfahren ist unbedingt verboten. Allerdings ist die Mehrzahl derer, die unwahr sind und gesetzwidrig handeln, ein häßliches Gezücht; aber selbst der beste, der edle Mensch kann durch die Umstände gezwungen werden, das Moralgesetz immer wieder zu übertreten, ohne daß seine edle Eigenart dadurch beeinträchtigt würde. Die moralische Selbstbestimmung, das heißt: eigene Moral, eigene Ziele, eigene Verantwortlichkeit — ist die einzige wirkliche Sittlichkeit. Die einzigen wahren und bindenden Gesetze werden durch Selbstregierung erlassen, und nur ein Vergehen gegen diese Gesetze erniedrigt.

Dieser Gesichtspunkt macht den Blick weniger finster. Dieser Gesichtspunkt macht die Welt viel heller. Der Dichter fühlt sich nicht mehr in seiner Seele gedrungen, alle Konflikte mit den Posaunen des jüngsten Gerichtes abzuschließen, alle Fahrten des Lebens in einem allgemeinen Schiffbruch enden, alle Dramen des Lebens in allgemeine Vernichtung, in Weltuntergang ausmünden zu lassen, oder gar die Lebenstragödie mit durchgeführter Verhöhnung und allgemeiner Verfluchung der Menschheit zu durchsäuern.

Es lebt in ihm jetzt etwas von der Milde der Ermüdung. Er hat keine Lust mehr, der barschen Wirklichkeit des Lebens in die Augen zu sehen; es erheitert ihn zu träumen. Und er träumt von einer Vergeltung, von einem Ausrotten der Schlimmsten (die Königin stirbt, Cloten wird erschlagen), ferner davon, Gnade für Recht ergehen zu lassen, wenn es sich um die Bestrafung oder Begnadigung gewisser schädlicher Tiere in Menschengestalt handelt (Jachimo), und von der Möglichkeit, eine kleine Gruppe wertvoller Wesen übrig zu behalten, die weder durch die Irrtümer, die sie in der Leidenschaft begangen haben, noch durch die Unwahrheiten und Gewalttätigkeiten, die sie sich zu ihrer Selbstverteidigung erlaubt haben, unserer Sympathie unwürdig werden. Es ist noch wert auf der Erde zu leben, solange es dort Frauen wie Imogen und Männer wie ihre Brüder gibt. Zwar ist die erstere ein Ideal, während die beiden letzteren Märchengestalten sind. Aber die Poesie fordert ihr Dasein als Bedingung.

Dies ist der fruchtbare Stimmungsnebel, der ergiebige Gedankengang, woraus das Stück sich geformt hat.

Shakespeare hat wieder Mut bekommen, etwas anderes und mehr als dichterische Bruchstücke oder solche Schauspiele zu erzeugen,

e, wie seine letzten, stark aber nicht reich wirken. Er will ein oßes, buntes, umfassendes Panorama entrollen.

Nur scheinbar geht Cymbeline wie Lear im heidnischen ltertume Englands vor sich. Ein Zeitbild ist hier gar nicht an- strebt worden. Jedenfalls gehört die hier geschilderte Barbarei er dem Mittelalter als dem Altertum an. Es ist im Ausgangs- nkte des Stückes übrigens eine schwache Ähnlichkeit mit Lear rhanden. Cymbeline zürnt ohne einen vernünftigen Grund seiner chter Imogen, wie Lear seiner Tochter Cordelia; es liegt in der chwäche und dem Unverstand Cymbelines ein Element, das an : Ungereimtheiten Lears erinnert; aber dort ist alles im großen til tragisch angelegt; hier ist die ganze Handlung mit einem ücklichen Ausgang vor Augen aufgebaut.

Während der König hier ein unbedeutender Mensch ist, treffen r in der Königin ein listiges und ehrgeiziges Weib, die ihn ganz ihre Macht bekommen hat, indem sie ihm abwechselnd schmeichelt d trotzt. Sie sagt selbst (I, 2):

> Niemals kränk' ich ihn,
> Wo er nicht meinen Streichen lohnt wie Freunden
> Und teuer zahlt die Unbill.

Sie weiß, mit anderen Worten, daß sie bei der Versöhnungs- ne stets das eine oder andere erreicht. Sie wünscht Imogen t ihrem Sohne erster Ehe, Cloten, zu verheiraten, damit er nach n Könige den Thron besteigen könne, und dieser ihr Vorsatz rd die ursprüngliche Veranlassung all des Unglücks, das auf die ige Heldin des Schauspiels herabhagelt. Denn Imogen liebt t armen, aber allgemein bewunderten Ritter Posthumus und ll unter keinen Umständen von ihrem Auserkorenen ablassen. ıher beginnt das Stück mit der Verbannung des Posthumus.

Die von Shakespeare frei hinzugedichteten Personen und Be- enheiten verleihen dem Schauspiel Perspektive, indem die Neben- ndlung die Haupthandlung paralleliſiert, wie das Unglück Gloſters t dem schlechten Sohn das Unglück Lears mit den schlechten chtern. Der Höfling und Krieger Belarius fiel vor ungefähr anzig Jahren durch Verleumdung und ohne eigene Schuld bei mbeline in Ungnade und wurde von diesem mit ganz der- ben unvernünftigen Leidenschaftlichkeit geächtet, mit der er nun

Posthumus fortjagt. Um sich zu rächen, entführte er die beiden Söhne Cymbelines in die Einsamkeit des Waldlebens, wo sie in dem Glauben aufwachsen, Belarius sei ihr Vater. Zu ihnen flüchtet nach dem vereitelten Mordversuche Imogen und wird in ihren Männerkleidern mit der größten Innigkeit und Zärtlichkeit von ihren Brüdern, ohne sie zu kennen oder von ihnen gekannt zu sein, empfangen. Der eine der Brüder, Guiderius, erschlägt Cloten, der ihn verhöhnt und herausgefordert hat. Beide Jünglinge ziehen dann in den Krieg, als das römische Heer gelandet ist, und retten im Verein mit Belarius und Posthumus ihrem Vater das Reich.

Der Grundgegensatz, der in ihren Schicksalen wie in den Staatsverhältnissen Cymbelines, in Imogens Verhältnis zu Posthumus wie in dem des Dieners Pisanio zu beiden zum Ausdruck gelangt, ist, wie Gervinus richtig und scharfsinnig beobachtet hat, in dem Gegensatz zu suchen, der zwischen den beiden englischen Wörtern true und false liegt, indem true zugleich wahrhaft und treu bedeutet, Begriffe, die auch hier im Stücke ineinander gleiten, während false die doppelte Bedeutung treulos und lügnerisch enthält.

Bei Hofe ist der Boden schwankend und gefährlich. Da ist der dumme, auffahrende, stets irregeleitete König; da ist die schlaue Giftmischerin, die Königin; da ist endlich ihr Sohn Cloten, eine der originellsten Gestalten Shakespeares, ein wahrhaft geniales Erzeugnis, das in der langen Reihe der rohen und plumpen Burschen des Dichters nicht seinesgleichen hat. Er ist in seiner dummen Unbeholfenheit und unmaskierten Bosheit das Gegenstück zu dem heuchlerischen Wesen und der behenden List der Mutter: er hat nur die Wertlosigkeit von ihr geerbt.

Um eine wirksame Theaterverwechselung zu ermöglichen, hat Shakespeare ihn mit ganz derselben Körperform ausgestattet wie den schönen Posthumus, während nur der Kopf den himmelweiten Unterschied zwischen beiden ausdrücken soll — ein unkünstlerischer Einfall. Um so vortrefflicher hat Shakespeare ihn als den verwirrten Klotz und Tölpel, der er ist, gemalt, wenn er ihn mit polterndem Gestotter die Worte hervorstoßen läßt. Mit tiefem Humor und feiner Wirklichkeitsbeobachtung hat er ihm die höchsten Vorstellungen von seiner eigenen Würde eingeimpft und ihn von jedem Zweifel an seinem Rechte völlig frei gehalten. Seine Eitelkeit,

seine Roheit, seine Bestialität kennen keine Grenzen. Könnten Worte zertrümmern, so würde seine Rede stets in dem Allerheiligsten anderer Menschen etwas kurz und klein schlagen. Außer verletzenden Worten hat er auch die häßlichsten Absichten; er will Imogen zu Milfordhafen Gewalt antun und sie dann mit den Füßen nach Hause zurückstoßen usw. Seine Dummheit macht ihn glücklicherweise weniger gefährlich, und mit seiner Kunst hat Shakespeare es verstanden, ihn von Anfang bis zu Ende komisch wirken zu lassen, was dem peinlichen Eindruck, den er sonst machen würde, gänzlich den Stachel nimmt. Man hat Vergnügen an ihm wie an Caliban, dessen Vorbote er ist, und der Miranda genau so nachstellt wie er Imogen. Ja man kann Caliban gewissermaßen als eine Weiterentwickelung seines Wesens zum Typus und Sinnbild bezeichnen.

Persönlichkeiten wie diese machen die Welt aus, die Belarius dem Guiderius und dem Arviragus (III, 3) schildert, als die beiden Jünglinge sich so heftig aus der Untätigkeit der einsamen Waldgegend nach Menschen und dem Ringen und Kampf der menschlichen Gesellschaft sehnen:

Wie ihr da sprecht!
O, hättet ihr gesehn der Städte Wucher,
Gesehen und gefühlt die Kunst des Hofs,
Wo Fliehn so schwer als Stehn; deff' Höh' erklimmen
Gewisser Fall ist, oder doch so schlüpfrig,
Daß Furcht so schlimm als Fallen. Des Kriegs Beschwer,
Die Müh', die nur Gefahr zu suchen scheint
Um Ehr' und Ruhm, der in dem Suchen stirbt
Und öfter schnöde Grabschrift erntet als
Ein Denkmal schöner Tat; ja, oft sogar
Für Gutes bösen Dank hat und, was schlimmer,
Dem Tadel schmeicheln muß. — Dies Bild, o Knaben,
Zeig' ich der Welt an mir.

In dieser Welt läßt Shakespeare zwei Personen heranwachsen, die wir nach seinem Willen als höhere Wesen betrachten sollen.

Von der ersten Szene des Stückes an hat er sich bestrebt, dem Zuschauer möglichst hohe Vorstellungen von Posthumus beizubringen. Ein Edelmann spricht mit einem andern von ihm in ähnlichen Ausdrücken, wie wir sie seinerzeit über Heinrich Percy hörten:

Er lebt' am Hof
— Ein seltner Fall — gepriesen und geliebt:
Den Jüngsten Muster, für die Reiferen
Ein Spiegel, sich zu bilden; für die Alten
Ein Kind, das Kindische führt.

Später sagt Jachimo von ihm zu Imogen (I, 7):

Er sitzt im Kreis der Menschen wie ein Gott,
Und Würde hat er, die ihn hoch erhebt
Weit über Menschenansehn.

Und endlich am Schlusse des Stückes (V, 5): „Er war der Beste aller unter den Trefflichsten der Guten" — was Jachimo lieber etwas früher hätte bedenken sollen, da dies ihn vielleicht davon abgehalten hätte, seine Schurkenstreiche zu begehen. Shakespeare betont die Hoheit und Ruhe des Posthumus, seine Beherrschung, als der König ihn verflucht und verbannt. Man sieht ein, daß er gehorcht, weil er es für nötig hält, obgleich er sich in seinem Verhältnis zu Imogen über den Willen des Königs hinweggesetzt hat. Bei dem erzwungen schnellen Abschiede von ihr zeigt er sich von dem Gefühl durchdrungen, daß sein Wert gegen den ihrigen nicht aufkommen könne, und er macht den besten Eindruck durch die Mischung von Selbstgefühl anderen gegenüber mit verständiger Bescheidenheit gegenüber seiner Gattin. Es ist auffallend, daß er keinen Augenblick daran denkt, Imogen mit sich in die Verbannung zu nehmen. Diese seine Passivität scheint auf ihrem Unwillen zu beruhen, irgend einen nicht unbedingt nötigen Schritt zu tun, der eine schließliche Versöhnung erschweren könnte; er wartet also nur auf bessere Zeiten und wünscht und hofft.

Als er England verläßt, stürzt Cloten über ihn her, überhäuft ihn mit Schimpfworten und fordert ihn heraus. Er läßt sich nicht reizen, schlägt die Herausforderung ab, geht mit Geringschätzung an dem Tölpel vorbei und überläßt es ihm mit Gemütsruhe, die Höflinge mit Prahlereien über seine Tapferkeit und über die Feigheit des Posthumus zu unterhalten, wohl wissend, daß niemand daran glauben wird.

Insoweit ist der Charakter gut angelegt. Aber die mittelalterliche Fabel ließ Shakespeare Züge einführen, die wir unzulässig finden, und die der Kultur unseres Zeitalters in einem anderen Lichte erscheinen als der Bildung jener Tage. Kein Mann,

:r das Herz auf dem rechten Fleck hat, geht heutzutage auf eine
3ette wie die des Posthumus ein; niemand gibt einem Fremden,
ımal einem anscheinend ganz gewissenlosen und eingebildeten
rauenjäger, den eindringlichsten Empfehlungsbrief an seine Ge=
:bte, und niemand gibt einem solchen Manne einen ungeschriebenen
reibrief, alle Mittel anzuwenden um ihre höchste Gunst zu ge=
ınnen, und zwar nur um nachher seine Beschämung über den
ißlungenen Versuch genießen zu können. Und selbst wenn man
osthumus dieses nachsehen oder es entschuldigen wollte, so ist
ine kritiklose Leichtgläubigkeit, da Jachimo als Sieger zurückkehrt,
ine wilde Wut gegen Imogen in hohem Grade abstoßend, und
r gemeine, falsche Brief, den er ihr schreibt, um Pisanio den
Lord zu erleichtern, ist geradezu widerlich. Selbst im schlimmsten
alle räumen wir außerdem einem Manne nicht das Recht ein,
ne Frau ermorden zu lassen, weil sie ihre Liebe zu ihm vergessen
ıt. — Die Renaissancezeit dachte hierin anders, nahm es nicht so
:nau mit den alten Novellenfabeln und faßte Recht und Pflicht
ıf diesem Gebiete traditionell auf.

Shakespeare hat nun getan was er vermochte, um den
ngünstigen Eindruck, den Posthumus durch sein Auftreten hervor=
ıft, abzuschwächen. Viel früher als dieser Jachimos Betrug erfährt,
ereut er seine Missetat, beklagt sich in bitteren Worten darüber,
aß Pisanio seinem Befehle nachgekommen sei, und spricht sich in
en stärksten Ausdrücken über den Wert Imogens aus. So sagt er
V, 4):

Für Imogens teures Leben nehmt das meine;
Und ist's auch nicht so teuer, ist's doch ein Leben;

Er erlegt sich selbst die härteste Buße auf. Mit dem römischen
Heer zieht er nach England, kämpft dann namenlos, als Bauer
verkleidet, gegen die Römer, führt im Verein mit Belarius und
den Königssöhnen die in die Flucht geschlagenen Briten wieder
gegen den Feind, befreit den schon gefangenen Cymbeline, gewinnt
die Schlacht und rettet das Reich. Hierauf legt er wieder seine
römischen Kleider an, um sich von seinen Landsleuten, deren Retter
r eben gewesen ist, als Feind niederhauen zu lassen. Er wird
efangen genommen, vor den König geführt, und alles wird auf=
eklärt.

Es liegt in seiner Handlungsweise, sobald er wieder auf englischem Boden steht, ein Idealismus, der hochfliegender und überspannter ist, als wir ihn sonst bei Shakespeare anzutreffen pflegen, ein Drang zu selbstpeinigender Pönitenz. Dennoch wird aus dem Charakter nicht das schöne Ganze, das der Dichter angestrebt hat. Posthumus macht nicht den Eindruck eines Lieblings der Götter, sondern eines Mannes, der es in der Leidenschaft ebenso sehr bis aufs äußerste treibt, wie in edlen, reuevollen Gefühlen.

Anders Imogen. Hier ist das Vollendete erreicht. Sie ist das liebenswürdigste, wertvollste, weibliche Wesen geworden, das Shakespeare geschaffen hat, und zugleich das reichste. Er hat vor ihr die seelenvollsten Frauen geschildert: Desdemona, Cordelia; aber das Geheimnis ihres Wesens ließ sich mit ein paar Worten ausdrücken. Er hat vor ihr geniale Frauen geschildert: Beatrice, Rosalinde. Imogen ist durchaus nicht genial; aber doch ist sie aufgefaßt und gezeichnet als die Unvergleichliche unter den Frauen; wir sehen sie in den verschiedenartigsten Verhältnissen, und sie ist allen gewachsen; wir sehen Prüfungen an sie herantreten, die eine härter als die andere, und sie besteht eine jede, ja besteht sie so, daß ihre reizenden und überlegenen Eigenschaften sich mit jeder Prüfung mehr entfalten und stärker strahlen.

In dem Verhältnis zu dem schwachen, wütenden Vater und zu der falschen, giftigen Stiefmutter lernen wir gleich ihre Selbstbeherrschung kennen. Die ihre Seele erfüllende Grundsumme von Zärtlichkeit verrät sich bei ihrem Abschied von Posthumus in der Leidenschaft, mit der sie darunter leidet, daß sie ihm nicht noch einen Kuß hat geben können, und womit sie dem Pisanio Vorwürfe macht, weil er die Küste verlassen hat, ehe die Gestalt des Gatten am Horizont völlig verschwunden war. Während seiner Abwesenheit sind alle ihre Gedanken stets mit ihm beschäftigt. Mit Festigkeit weist sie die plumpen Bewerbungen Clotens zurück. Darauf sehen wir sie Jachimo gegenübergestellt, den sie erst gut empfängt, dann, als er Posthumus Übles nachsagt, durchschaut, hierauf wieder mit fürstlicher Würde empfängt, da er seine frühere Rede für einen allzu dreisten Scherz erklärt hat.

Dann folgt die Szene, wo sie in Schlaf fällt, und die, wo sie schläft, während Jachimo uns die anmutige Reinheit ihres Wesens ausmalt, die, wo sie Cloten verhöhnt, die, wo sie den

ı Tod vor Augen ſieht, das reizende Verhältnis zwiſchen
ı den Brüdern, der Scheintod mit dem entſetzlichen Erwachen
Leiche des vermeintlichen Poſthumus, die Verfluchung des
als des vermutlichen Mörders, endlich der Augenblick des
ehens — alle dieſe Szenen ſind Perlen von Shakeſpeares
die edelſten Kronjuwelen in dem Diadem, das ſeine Stirn
ı keiner Zeit und in keiner Poeſie übertroffen.
: ſchildert ſie als zum Glücke geboren, aber als früh daran
t zu dulden, daher ruhig, gefaßt. Sie findet ſich in die
ng, als Poſthumus verbannt wird; ſie will in der Erinne-
n ihn leben. Alle bedauern ſie; ſie ſelbſt klagt beinahe nicht.
inſicht ihren Feinden nichts Böſes; als die abſcheuliche
ı ſchließlich geſtorben iſt, beklagt ſie dieſen Todesfall des
wegen, ohne zu ahnen, daß nur der Tod dieſer Giftmiſcherin
ter vom Tode errettet hat.
ır in einem Verhältnis zeigt ſie Leidenſchaft und zwar in
Poſthumus. Als ſie Abſchied von ihm nimmt, ſagt ſie

Ihr müßt fort;
Ich bleibe hier zurück, ein ſtündlich Ziel
Erzürnter Blicke, ohne Luſt am Leben,
Wär' dies Juwel nicht in der Welt, das ich
Zu ſeh'n noch hoffe.

ıd ſein Lebewohl beantwortet ſie folgendermaßen:

Nein, wartet noch ein wenig.
Wenn Ihr nur einen Ritt ins Freie machtet,
Solch Abſchied wär' zu kurz.

s er geht, ruft ſie aus:

Keine Todesqual kann ſchärfer
Als dieſe ſein.

ıs Schelten des Vaters läßt ſie kalt:

Ich bitt' Euch, Herr,
Quält Euch nicht ſelbſt mit Eurem Unmut:
Ich acht' nicht Eures Zorns; ein tiefres Leiden
Macht ſtumpf für Qual und Furcht.

Sie antwortet ihm nur mit einer begeisterten Äußerung über Posthumus:

> Ein Mann wert jeden Weibes; überzahlt mich
> Fast um den ganzen Preis.

Doch die Leidenschaft wächst, nachdem Posthumus fortgesegelt ist. Sie beneidet das Taschentuch, das er geküßt hat; sie trauert darüber, daß sie ihm nicht hat nachblicken dürfen. Sie würde die Nerven ihrer Augen angestrengt haben, bis sie zerrissen. Und sie hat von ihm scheiden müssen, als sie ihm noch so viel Liebes zu sagen hatte: wie sie seiner gedenken und ihn bitten wolle, er möge des Tags zu drei bestimmten Zeiten an sie denken und einen Eid schwören, daß er über den Frauen Italiens ihrer nicht vergessen wolle. Er ist gegangen, ehe sie ihm den Abschiedskuß zwischen zwei Zauberworten hat geben können.

Sie ist ohne Ehrgeiz. Sie gäbe gerne ihre fürstliche Hoheit für ein idyllisches Glück in ländlicher Einsamkeit, wie Shakespeare es nun selbst ersehnt. Als Posthumus sie verlassen hat, ruft sie aus (I, 1):

> Ich wollt', ich wäre
> 'nes Hirten Tochter und mein Leonatus
> Des Nachbarhirten Sohn!

Mit anderen Worten, sie wünscht sich das Los, das im Wintermärchen der Königstochter Perdita und dem Königssohne Florizel zu teil wird. In der Szene vor Jachimos Ankunft sagt sie in demselben Geiste (I, 6):

> Glücklich, wer,
> Wie niedrig auch, den schlichten Wunsch erlangt,
> Auf dem sein Glück beruht.

Und als dann Jachimo (der kleine Jago) zu ihr kommt und ihr die Ohren voll schwatzt über Posthumus, dem er bald nachher über sie die Ohren voll schwatzen wird, wie ganz anders handelt sie da nicht als ihr Gemahl! Sie ist bei seinem Eintritt erblichen. Bloß weil Pisanio meldete: ein Edelmann aus Rom mit Briefen von seiner Gnaden. Jachimos Anspielungen auf das leichtsinnige Leben, das Posthumus mit italienischen Weibern führe, beantwortet sie nur mit den Worten:

> Mein Gemahl, befürcht ich,
> Vergaß Britannien.

Als er aber mit Wohlgefallen das ausschweifende Leben des Posthumus ausmalt, ja sogar sich selbst als ein Mittel zur Rache darzustellen wagt, so ruft sie einfach:

Heda, Pisanio!

Sie ruft den Diener herbei; mit diesem Italiener ist sie vollständig fertig. — Selbst, wo sie nichts sagt, füllt sie die Bühne aus, wie z. B. als sie in ihrem Schlafzimmer zu Bett gegangen ist, im Bette liegt und liest, die Kammerfrau entläßt, das Buch zumacht und einschläft. Wie hat Shakespeare bloß durch die verliebten Worte, die er dem Jachimo auf die Lippen legt, die Reinheitsatmosphäre dieses Schlafgemaches wiedergegeben! (II, 2):

O Kytherea,
Wie hold schmückst du dein Lager, frische Lilie!
Weiß wie dein Tuch! O könnt' ich dich berühren,
Nur küssen; einen Kuß! Rubinen ohnegleichen,
Wie wonnig wär's! — Es ist ihr Hauch, der so
Durchdüftet das Gemach.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es diese Szene — der überwältigende Eindruck, den das von einem auserlesenen weiblichen Wesen bewohnte Zimmer hervorruft, die beinahe mystisch anziehende Macht, die Reinheit und Anmut im Verein ausüben — die hinter dem Entzücken liegt, das Faust bei Goethe empfindet, als er mit Mephisto in Gretchens Kammer tritt. Jachimo ist der verliebte Faust und der böse Mephisto in einer Person. Man beachte den Ausruf Fausts:

Willkommen, süßer Dämmerschein,
Der du dies Heiligtum durchwebst,
Ergreif mein Herz, du süße Liebespein,
Der du vom Tau der Hoffnung schmachtend lebst!
Wie atmet hier Gefühl der Stille.

Trotz der Verschiedenheit der Situationen ist es kaum einem Zweifel unterworfen, daß hier eine Beeinflussung stattgefunden hat.*)

*) Kaum irgend ein Dichter ist in der neueren Zeit mehr nachgeahmt worden als Shakespeare. Wir haben oben auf nicht wenige Fälle der Nachahmung bei Voltaire, Goethe und Schiller hingewiesen. Hier noch ein paar Beispiele verschiedenartiger Nachahmung: Schiller hat in seiner Jungfrau von Orleans zwei Szenen aus dem ersten Teil von Shakespeares

Wie im Entzücken über dieſes ſeltene Geſchöpf wird Shakeſpeare nun aufs neue Lyriker. Ringsumher im Stücke bricht die Lyrik als eine Huldigung an Imogen hervor. Zum erſtenmal hier in Clotens Morgengeſang „Horch, horch! Die Lerch' im Himmelsblau" und ſpäter, wo die Brüder über ihr ſingen in dem Glauben, daß ſie geſtorben ſei.

Shakeſpeare zeigt ſie uns zum erſtenmal ganz außer Faſſung, als Cloten es wagt, herabſetzend von ihrem Herrn zu ſprechen, als er ſich erdreiſtet, ihn einen Sklaven, einen Bettler zu nennen, der ſich von den Abfällen des Hofes nähre uſw. Da bricht ſie in gewaltſame Worte aus, wie ſie ſonſt nur die Männer gebrauchen, und in ſo grobe Worte, daß ſie kaum vor Clotens Äußerungen zurückſtehen (II, 3):

Elender Bube!
Wärſt du der Sohn des Zeus und außerdem
Nicht mehr, als was du biſt, du wärſt zu ſchlecht,
Sein Knecht zu ſein; du wärſt genug geehrt,
Ja, zu beneiden ſelbſt, wenn man es mißt
Nach eurer beider Wert, genannt zu ſein
Der Henkersknecht in ſeinem Reich, gehaßt
Um dieſe Auszeichnung.

Im Fluge dieſer Leidenſchaft ſagt ſie die Worte, die Cloten in ſo drollige Wut verſetzen und ihn einen ſo fürchterlichen Vorſatz faſſen machen, nämlich die Wendung, das ſchlechteſte Kleid ihres Herrn ſei in ihren Augen mehr wert als ſeine ganze Perſon, eine Äußerung, über die der gefährliche Idiot fortwährend brütet und die ihn ſchließlich ganz toll macht.

Heinrich VI. als Vorbild benutzt. Die Szene zwiſchen der Jungfrau und dem Herzog von Burgund (II, 10) iſt nach der entſprechenden bei Shakeſpeare (III, 3) gebildet, und die Szene zwiſchen der Jungfrau und dem Vater bei Schiller IV, 11 entſpricht der Szene V, 4 bei Shakeſpeare, falls dieſe Szenen von Shakeſpeare ſind. — Der Apotheker in Oehlenſchlägers Aladdin iſt dem Apotheker in Romeo und Julia nachgeahmt. — In Björnſtjerne Björnſons Maria Stuart (II, 2) iſt Ruthwen, der ſich, nachdem er ſich eben von ſeinem Krankenlager erhoben hat, ſchwankend, aber deſto eifriger unter den Verſchworenen bei Knox einfindet, eine Nachahmung von Ligarius in Shakeſpeares Julius Cäſar (II, 1), der noch wie ein Kranker gekleidet mit den Verſchworenen bei Brutus zuſammentrifft, um an der Ermordung Cäſars, wie jener um an der Ermordung Rizzios, teilzunehmen.

ue Anmut und neue wertvolle Eigenſchaften entwickelt ſie Szene, wo ſie den Brief ihres Gatten erhält, der ſie in d locken ſoll. Zuerſt lodert alle ihre Schwärmerei auf, le ihre Liebesleidenſchaft, und beide vereinigen ſich zu der Flamme. Es heißt (III, 2):

Piſanio

Prinzeſſin, dieſen Brief ſchickt Euch mein Herr.

Imogen

Wer? Dein Herr? Das iſt mein Herr, Leonatus.
O, ſehr gelehrt, traun, wär' der Aſtrolog,
Der ſo die Sterne kannt', wie ich die Handſchrift;
Die Zukunft ſchlöß' er auf. — Ihr guten Götter,
Laßt, was hier ſteht, verkünden ſeine Liebe,
Sein Wohlergehn, Zufriedenheit, — doch nicht
Mit unſrer Trennung; das nur läßt ihn ſchmerzen:
Es gibt heilſame Schmerzen; das iſt einer,
Er ſtärkt die Liebe ja: — Zufriedenheit,
Nur damit nicht! — Gut Wachs, erlaub'! Heil euch
Ihr Bienen, die dies Liebesſchloß gemacht!

ıb ſie lieſt, daß ihr Herr in Milfordhafen mit ihr zuſammen= will, und ahnt nicht, daß ſie dahin gerufen wird, um :t zu werden:

O, jetzt ein Pferd mit Flügeln! — Hör' Piſanio!
Er iſt in Milfordhafen. Lies und ſag nur,
Wie weit iſt's hin? Wenn man um ſchlicht Gewerb
In einer Woch' hintrabt, wie, ſollt' nicht ich
In einem Tag hingleiten? Drum Piſanio, ...
Sag mir, wie Wales ſo glücklich wurde, daß
Den Hafen es beſitzt. Jedoch vor allem
Sag, wie wir weg uns ſtehlen und die Kluft
Der Zeit von unſrer Abfahrt bis zur Rückkehr
Entſchuldigen? — doch erſt, wie fort wir kommen.
Entſchuldigung gebären oder zeugen?
Davon nachher. Ich bitt' dich, ſage mir,
Wie viele Dutzend Meilen wir wohl reiten
Von Stund' zu Stunde?

Piſanio

Von Tag zu Tag ein Dutzend,
Das iſt genug für Euch, und ſchon zu viel.

Imogen

Was! Einer, der zum Richtplatz reitet, Mensch,
Geht nicht so träg. Ich hört' von Wette-Reiten,
Wo Pferde schneller liefen als der Sand
In einer Uhr; — doch das ist Narrheit:
Heiß' meine Kammerfrau usw.

In gleicher Höhe mit diesen über alles Lob erhabenen Ausrufen steht ihre Antwort, da Pisanio ihr in Milfordhafen den die gröbsten Schmähworte gegen sie enthaltenden Brief des Posthumus zeigt, und der ganze Umfang ihres Unglücks ihr klar wird. Da bricht sie in die von Sören Kierkegaard so sehr bewunderte Replik aus (III, 4)*):

Falsch seinem Bett! Was heißt denn falsch ihm sein?
Wachend drin liegen und an ihn nur denken?
Weinend von Stund' zu Stund'! Erliegt Natur
Dem Schlaf, auffahren mit furchtbarem Traum
Von ihm, erwachen gleich in Schreckenstränen!
Heißt das nun falsch sein seinem Bett? Heißt es?

Höchst bezeichnend ist hier folgender Zug: nicht eine Minute glaubt sie daran, Posthumus könne es für möglich halten, daß sie sich einem anderen hingegeben habe. Sie erklärt sich sein sonst unbegreifliches Auftreten auf andere Weise:

Eine römische Krähe
Die Tochter ihrer Schmink', hat ihn verführt.

Das kann sie jedoch nur wenig trösten, und sie bittet Pisanio zuzustoßen, da das Leben für sie nun doch seinen Wert verloren habe. Als sie ihre Brust entblößen will, folgt dieser bewundernswerte Zug:

Hier ist mein Herz!
's ist was davor; — sacht; ich will keinen Schutz;
Gehorsam wie die Scheide. — Was ist hier?
Des treuen Leonatus Briefe, alle
Verkehrt in Ketzerei? Hinweg, hinweg!
Verführer meiner Treu'! Ihr sollt nicht mehr
Des Herzens Decke sein! . . . .

*) Stadien auf dem Wege des Lebens. Frater Taciturnus: Schuldig — Nicht-Schuldig? Tagebuch für den 17. Januar, Mitternacht.

Mit derſelben Sorgfalt oder vielmehr mit derſelben Zärtlichkeit hat Shakeſpeare ſich das ganze Schauſpiel hindurch in ihr Weſen vertieft, ſie nie aus den Augen verlierend, liebevoll Zug auf Zug hinzufügend, bis er ſie am Schluſſe des Stückes gleichſam im Scherz als die Lichtquelle des Stückes darſtellt. Der König ſagt in der letzten Szene des Dramas:

Seht,
Poſthumus ankert feſt an Imogen;
Sie wirft ihr Aug', wie unſchädlichen Blitz,
Auf ihn, die Brüder, mich, auf ihren Herrn;
Berührt mit Freude jeden und erweckt
Erwiderung in allen . . . .

Zu Anfang des Stückes wünſchte Imogen, daß ſie die Tochter eines Hirten und Leonatus der Sohn des Nachbarhirten wäre. Später, als ſie in Männerkleidern das römiſche Heer aufſucht, kommt ſie in die Nähe der einſamen Waldhöhle, wo die ihr unbekannten Brüder wohnen. Sie fühlt ſich gleich durch ihre Nähe und durch dieſes Leben in der Natur ſo beglückt, daß man zu der Erkenntnis gelangt, ihr ganzes Weſen habe ſich ſtets danach geſehnt — wie auch Shakeſpeares Weſen ſich nunmehr danach ſehnt. Die Brüder werden durch ſie glücklich, und ſie durch die Brüder. Sie ſagt (III, 6):

Verzeiht, ihr Götter!
Ich tauſchte mein Geſchlecht, ihr Freund zu ſein.
Da Leonatus falſch.

Und ſpäter (IV, 2):

Wie gut ſie ſind. — Gott, welche Lügen hört' ich!
Der Höfling ſagt, was nicht am Hof, ſei wild. —

In demſelben Geiſt ruft Belarius aus (III, 3):

O, dieſes Leben
Iſt edler, als zu harren auf Verweis;
Reicher, als nichts zu tun um eitlen Tand;
Stolzer, als rauſchen in geborgter Seide.

Allerdings antworten die Königsſöhne, in denen das Herrſcher- und Kriegerblut ſich geltend macht, und die nach Erlebniſſen und Taten dürſten, in entgegengeſetztem Tone:

Guiderius

Dies Leben
Iſt wohl das beſte, wenn die Ruh' das Beſte,
Euch, der Ihr Herb'res kennet, ſüß. Es paßt
Zu Eurem ſteifen Alter; doch für uns
Iſt's eine Zelle der Unwiſſenheit,
Eine Reiſ' im Bett, der Kerker eines Schuldners,
Der drin gebannt iſt.

Und der Bruder ſtimmt ein:

Wovon ſollen wir
In Eurem Alter reden? Wenn Sturm und Regen
Den düſteren Dezember ſchlägt . . . .
. . . . Wir ſahn ja nichts.
Wir ſind wie's Vieh . . . .

Nichtsdeſtoweniger hat Shakeſpeare über dieſes in ſein Drama eingelegte Waldidyll eine herzgewinnende Poeſie zu verbreiten verſtanden. Es ſchwebt darüber eine Friſche ohnegleichen, eine primitive Anmut, etwas von dem Intereſſe einer Robinſonade. Zu dieſem Zeitpunkte im Leben des Dichters, bei ſeinem Ekel vor den Mißgeburten der Kultur, iſt es ihm eine Genugtuung geweſen, ſich in das ſeeliſche Leben einer fern von aller Ziviliſation, in einer Art von Naturzuſtand herangewachſenen und herrlich angelegten Jugend hineinzuträumen. Er malt hier zwei Jünglinge, die nichts von dem Weltleben, ja nicht einmal ein junges Mädchen geſehen haben: als Jäger haben ſie ihre Tage verbracht, und wie die homeriſchen Helden müſſen ſie ſelbſt die Nahrung zubereiten, die ſie ſich mit Bogen und Pfeil verſchaffen; aber es ſteckt Raſſe in ihnen, mehr Raſſe als man es bei den Söhnen des erbärmlichen Cymbeline vermuten ſollte, und ihr Streben geht auf Hoheit und fürſtliche Ideale hinaus.

In dem ſpaniſchen Drama, das ungefähr fünfundzwanzig Jahre nach der Entſtehung dieſes Schauſpiels unter Calderon einen mächtigen Aufſchwung zu nehmen beginnt, wird es ein beliebtes Motiv, Jünglinge und junge Mädchen darzuſtellen, die in völliger Einſamkeit aufgewachſen ſind, ohne ein Weſen des anderen Geſchlechtes geſehen zu haben und ohne ihren Stand und ihre Abſtammung zu kennen. So wird in Calderons Das Leben ein Traum (La vida es sueño) aus dem Jahre 1635 der Königsſohn,

der seine Herkunft nicht ahnt, ganz isoliert erzogen. Als er zum erstenmal mit Menschen zusammentrifft, bricht bei ihm eine wilde Erotik aus und eine rohe Gewaltsamkeit gegenüber jedem Widerspruch; doch ganz wie bei den Prinzen in Cymbeline dämmert in ihm die Majestät; er hat Herrscherempfindungen, ehe diese einen Gegenstand haben. Im Schauspiele In diesem Leben ist Alles Wahrheit und Alles Lüge (En esta vida todo es verdad y todo es mentira) aus dem Jahre 1647 ist ein treuer Diener mit einem Kaiserkinde geflüchtet und hält sich auf Sizilien in einer Berghöhle verborgen um den Nachstellungen eines Tyrannen zu entgehen. Aber an derselben Stelle wird dem Tyrannen ein uneheliches Kind geboren, dessen der treue Diener sich gleichfalls annimmt. Die beiden Knaben werden nun zusammen erzogen, ohne irgend ein anderes lebendes Wesen zu sehen als den Pflegevater; sie bekleiden sich mit Tierfellen und leben von Wild und Früchten. Als der Tyrann sich einfindet, um seinen eigenen Sohn zu holen und den Kaiserprinzen töten zu lassen, weiß keiner von den beiden, wer der Prinz ist, und der Diener läßt sich weder durch Güte noch durch Drohungen zu Aufklärungen bewegen. Hier wie in Das Leben ein Traum wird die Neugierde der Jünglinge geschildert, ein Weib zu sehen, und die augenblicklich erwachende Liebe. In der Tochter der Luft (La hija del aire) aus dem Jahre 1664 wird Semiramis von einem alten Priester in völliger Einsamkeit erzogen, wie Miranda im Sturm von Prospero, und hegt wie die anderen fern von dem Getümmel des Lebens Erzogenen eine ungeduldige Sehnsucht, in die Welt hinauszukommen. In zwei Stücken aus dem Jahre 1672, Eco y Narciso und El monstruo de los jardines, hat Calderon noch einmal dasselbe Motiv variiert. In beiden ist ein Jüngling, dort Narcissus, hier Achilles, einsam und ohne etwas gelernt zu haben erzogen worden, damit wir alle Gefühle, besonders Liebe und Eifersucht, in einem Herzen erwachen sehen können, welches diese Leidenschaften so ursprünglich erfaßt, daß es sie nicht einmal zu benennen vermag.

Shakespeare hat sich also mit dieser Episode, wie überhaupt in diesem letzten Zeitraum seiner Dichtung, auf ein Gebiet begeben, wo die Phantasie der romanischen Völker sich heimisch fühlte, und wo sie bald Wurzel fassen sollte; aber nichts in der dramatischen Poesie dieser Art hat dennoch die seinige übertroffen.

Er hat hier in seinem Waldidyll das Erotische ganz fern gehalten und statt des Eintritts der Verliebtheit den Durchbruch der unbewußten Bruderliebe zu der als Knabe verkleideten Schwester geschildert. Vortrefflich passen Imogen und die beiden naturstarken, edelsinnigen Jünglinge zueinander. Doch gerade als ihr Zusammenleben Blüten treiben soll, wird dieses plötzlich aufgelöst, da Imogen nach dem Genusse des Schlaftrunkes, den der Arzt der Königin statt Gift gegeben hat, wie tot umstürzt, und hier wird dann in das bewegte Schauspiel ein mild rührendes Element eingeführt, indem die beiden Brüder, die sie beerdigen wollen, an ihrer Bahre singen. Wir werden Zeugen eines Begräbnisses ohne Ritus und Zeremoniell, ohne Seelenmesse und kirchliche Gebräuche, doch mit einem Versuche, alles das durch eine selbsterfundene Naturſymbolik zu ersetzen — einem Versuche, wie Goethe ihn wiederholte, da er in Wilhelm Meister (8. Buch, 8. Kapitel) nach seiner selbsterfundenen Anordnung Mignon unter dem Gesang eines Doppelchores zur Erde bestatten ließ. Imogen wird mit dem Kopfe nach Osten gelegt, und die Brüder singen den feinen, stimmungsreichen, unschätzbaren Wechselgesang, den ihr Vater sie seinerzeit am Grabe der Mutter singen lehrte. Der Rhythmus dieses Gesanges enthält gleichsam im Keime was einige Jahrhunderte später die Poesie Shelleys wird. Die erste Strophe lautet:

Fürcht' nicht mehr der Sonne Glut,
Noch des grimmen Winters Drohn;
Hast vollbracht dein Tagwerk gut,
Bist daheim und hast den Lohn.
Goldne Knaben, Mägdlein werden,
Wie der Essenkehrer, Erden.*)

*) Auf Englisch bedeutend melodischer:

Fear no more the heat o' the sun,
Nor the furious winter's rages;
Thou thy wordly task hast done,
Home art gone, and ta'en thy wages:
Golden lads and girl's all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

Nur ist es merkwürdig, daß Guiderius und Arviragus sich eine Vorstellung von Schornsteinfegern machen können.

Der Schluß, wo die Stimmen sich teilen und wieder zum Duett vereinen, ist ein wunderbares Zusammenspiel metrischer und poetischer Kunst.

Mit ganz besonderer Vorliebe hat Shakespeare diese idyllische Partie seines Dramas ausgeführt, die er selbst erfunden und worin er seine heftig wiedererwachte Liebe zur ländlichen Natur niederlegte. Er hat die Flucht von der Menschheit keineswegs als eine an und für sich begehrenswerte Sache dargestellt, sondern die Einsamkeit als eine Zufluchtsstätte für den Müden, das Landleben als ein Glück für den, der mit dem Leben fertig ist, ausgemalt.

Als Drama hat Cymbeline mehr von der Natur des Intrigenschauspiels als die früheren Stücke. Es liegt eine geringe Klugheit in der Erfindung, wo Pisanio den Cloten anführt, indem er ihm den Brief seines Herrn zeigt, und wo Imogen den mit Posthumus' Kleidern angetanen, kopflosen Cloten für ihren erschlagenen Gatten hält. Das große Traumgesicht mit den mythischen Offenbarungen scheint für eine Vorstellung bei Hofe eingelegt worden zu sein. Die von Jupiter hinterlassene Tafel mit ihrem Inhalt sowie der Ausruf des Königs, als schließlich die glückliche Wendung eintritt: „Was? Bin ich Mutter von Drillingen!" legen Zeugnis davon ab, daß Shakespeare selbst auf dem Gipfel seiner Reife keine vollständige Sicherheit des Geschmacks erreichte. Aber die unbedeutenden Geschmacklosigkeiten ertrinken in einem Drama wie diesem, das von Anfang bis zu Ende von einem rein märchenhaften Reichtum an märchenhafter Poesie überströmt.

XIX.

Es ist die Poesie des Märchens, die nunmehr das Herz Shakespeares erfüllt, und die seine Einbildungskraft sogleich wieder befruchten wird.

Das Wintermärchen wurde zum erstenmal in der Folioausgabe 1623 gedruckt, doch hat Dr. Simon Forman, wie schon oben erwähnt, in seinem Tagebuche mitgeteilt, daß er am 15. Mai 1611 im Globetheater einer Aufführung des Stückes beigewohnt habe. Eine Notiz in dem Buche, das der Intendant für die Hoflustbarkeiten, Sir Henry Herbert, von Amtswegen führte, spricht

dafür, daß das Stück damals ganz neu war. Es heißt da nämlich: „Für die Schauspieler des Königs. Ein altes Stück, genannt das Wintermärchen, früher erlaubt von Sir George Bucke und ebenfalls von mir auf das Wort des Mr. Hemming, daß nichts Gottloses hinzugefügt oder durch Veränderung eingeführt sei, obgleich das erlaubte Buch fehlte; und daher sandte ich es ohne Bezahlung zurück, den 19. August 1623." Sir George Bucke, der hier genannt wird, erhielt seine offizielle Anstellung als Zensor nicht vor dem August des Jahres 1610, weshalb es wahrscheinlich ist, daß die von Forman erwähnte Vorstellung im Frühjahr 1611 eine der ersten war, die das Wintermärchen erlebte. Wie oben (2. Teil, S. 133) angeführt, findet sich ein kleiner Ausfall gegen das Stück in der Einleitung zu Bartholomew Fair (1614) von Ben Jonson.

Die Grundlage für das Wintermärchen bildet ein Roman von Robert Greene, der schon 1588 unter dem Titel Pandosto, der Triumph der Zeit erschien, ungefähr fünfzig Jahre später jedoch den Namen Die Geschichte von Doraſtus und Fawnia erhielt. Sie war so beliebt, daß immer wieder neue Auflagen erscheinen mußten; man kennt deren nicht weniger als siebzehn, wahrscheinlich sind sie jedoch weit zahlreicher gewesen.

Es ist bezeichnend, daß Shakespeare, während er sein früheres Hirtenstück Wie es euch gefällt nach der 1590 von Lodge herausgegebenen Roſalynde kurz nach deren Erscheinen bearbeitete, diese Novelle mit ihrer eigentümlichen Vereinigung von pathetischen und idyllischen Elementen erst zu diesem Zeitpunkte zur Behandlung geeignet fand, da er sie doch weit früher gekannt hat. Karl Elzes Ansicht, Shakespeare habe die Fabel schon in seiner allerersten Zeit in einem Entwurf benutzt, so daß Greenes bekannte leidenschaftliche Plagiatbeschuldigung hierauf abziele, kann nur als eine aus der Luft gegriffene Mutmaßung betrachtet werden. Der Angriff Greenes findet in der von dem jungen Dichter vorgenommenen Umarbeitung und Zurichtung älterer Stücke eine genügende Erklärung und ist ja augenscheinlich auf Heinrich VI. gemünzt.

Shakespeare, der den Titel der Novelle nicht gebrauchen konnte, nannte das Schauspiel Ein Wintermärchen, worunter man zu seiner Zeit eine ernsthafte, ergreifende oder rührende Geschichte verstand, und er bestrebte sich ausdrücklich, dem Stücke ein märchen-

haftes oder traumartiges Gepräge zu geben. Mamilius ſagt, ehe er zu erzählen beginnt (II, 1):

Ein traurig Märchen
Paßt beſſer für den Winter . . . .

Und an nicht weniger als drei Stellen wird den Zuſchauern das märchenhaft Unglaubliche der Handlung eingeprägt. Ja der Bericht über die Wiederfindung Perditas wird mit folgenden Worten eingeleitet: Dieſe Neuigkeit, die für wahr gilt, ſieht einem alten Märchen ſo ähnlich, daß ihre Wahrheit ſehr verdächtig iſt (V, 2).

Aus ſeiner Quelle übernahm Shakeſpeare die geographiſchen Ungereimtheiten. Schon bei Greene iſt Böhmen ein Land, von wo und wohin man ſegelt; ſchon bei ihm iſt das Orakel zu Delphi zu dem Orakel auf der Inſel Delphus geworden. Shakeſpeare ſelbſt hat die anachroniſtiſchen Ungereimtheiten hinzugefügt. Dieſes Orakel beſteht gleichzeitig mit Rußland als Kaiſertum — Hermione iſt die Tochter des ruſſiſchen Kaiſers — und mit Giulio Romano, der die Statue der Hermione ausgeführt hat. Die Perſonen des Stückes bekennen ſich zu einer unbeſtimmten Religion und ſind ſehr vergeßlich mit Rückſicht auf eben dieſe Religion. Bald ſind ſie Chriſten, bald Anbeter von Jupiter und Proſerpina. In demſelben Schauſpiel, in dem man nach Delphi wallfahrtet, um die Entſcheidung Apollos über Schuld und Unſchuld anzurufen, ſagt ein Hirtenknabe (IV, 2): „Nur ein Puritaner iſt unter ihnen, der ſingt euch Pſalmen zum Dudelſack.“ Zwar iſt dies alles unabſichtlich, doch trägt es zum Märchengepräge des Stückes bei.

Shakeſpeare hat aus unbekannten Gründen die Lokalitäten vertauſcht. Bei Greene geht der ernſthafte Teil des Stückes in Böhmen vor ſich, der idylliſche auf Sizilien; bei Shakeſpeare umgekehrt; möglicherweiſe hat er Böhmen für eine zur Ausſetzung des zarten Kindes geeignetere Stelle gehalten als die bekanntere und ſtärker bevölkerte Mittelmeerinſel.

Die Grundzüge des Schauſpiels ſtammen alle von Greene: Zuvörderſt die unbegründete Eiferſucht des Königs, weil die Königin, auf ſeine eigene eindringliche Aufforderung Polyxenes erſucht, ſeinen Aufenthalt zu verlängern, und weil ſie freundſchaftlich mit ihm ſpricht. Bei Greene iſt die Eiferſucht unter anderem durch den für Shakeſpeare unbrauchbaren Zug begründet, daß Bellaria,

die ihrem Manne durch die Rücksichten, die sie auf seinen Jugendfreund nimmt, ihren Gehorsam beweisen will, oft in das Schlafgemach des Egistus geht um sich zu überzeugen, ob dort alles in Ordnung sei.*) Bei Greene stirbt die Königin wirklich, nachdem der König sie in eifersüchtiger Raserei verstoßen hat. Shakespeare konnte diesen tragischen Zug, der eine schließliche Versöhnung unmöglich gemacht hätte, nicht gebrauchen. Einen anderen Zug hat er dagegen aufgenommen und entwickelt: den Tod des Sohnes, des kleinen Mamilius, der vor Trauer über die Handlungsweise des Königs gegen seine Mutter stirbt. Dieser Mamilius und was mit ihm verknüpft ist gehört zu den Perlen des Stückes: es ist unmöglich, ein begabtes, hochsinniges Kind besser zu charakterisieren. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Shakespeare bei der Schilderung dieses Knaben, der so früh stirbt, zum zweitenmal seines kleinen Sohnes gedacht. Auf ihn sind denn auch die Worte gemünzt, die er Polixenes sagen läßt, als Leontes ihn fragt, ob er in seinen jungen Prinzen ebenso verliebt sei als Leontes in den seinigen (I, 2):

Herr, zu Hause
Ist er mein Zeitvertreib, mein Spaß, mein Spielwerk;
Bald mein geschworner Freund und bald mein Feind;
Mein Parasit, Soldat, Minister, alles.
Er macht den Julitag kurz wie Dezember
Und scheucht durch tausend Kinderein mir Grillen,
Die sonst mein Blut verdickten.

Leontes

Gleiches Amt
Versieht der Fant bei mir.

Der Vater schlägt zuerst dem kleinen Mamilius gegenüber einen munteren Ton an:

Mamilius, bist du mein Kind?

Mamilius

Ja, guter Vater.

Leontes

Ei doch!
Das ist mein Blitzjung'! Was, ein schwarzes Näschen?
's heißt, die Kopie von meiner.

*) The Historie of Dorastus and Fawnia. Skakespeare's Library by J. P. Collier. Vol. I, S. 7.

Etwas ſpäter, als die Eiferſucht geſtiegen iſt, ruft er aus:

Kommt, Junkerchen,
Guckt an mich mit dem Himmelsaug, mein Schelm!
Mein Schatz! Mein Herzblut? Deine Mutter, kann ſie?
Kann's ſein? —

Die franzöſiſchen Tragiker aus der Mitte und dem Schluſſe des Jahrhunderts zeichnen niemals kindliche Kinder. Sie würden einen zu einem frühen und rührenden Tode beſtimmten kleinen Prinzen reif und feierlich ſprechen laſſen, wie es der kleine Joas in Racines Athalie tut. Shakeſpeare hegt keine Bedenken, den Prinzen wie ein richtiges Kind plaudern zu laſſen. Zu der Hofdame, die mit ihm ſpielen will, ſagt er:

Nein, ich mag Euch nicht.

Erſte Dame

Warum, mein ſüßer Prinz?

Mamilius

Ihr küßt mich ſo und ſprecht zu mir, als wär'
Ich immer noch ein Kind.

Er erklärt, die andere Hofdame beſſer leiden zu können, weil ihre Augenbrauen ſchwarz und fein ſeien; er weiß, daß Augenbrauen am beſten kleiden, wenn ſie ähnlich einem Halbmond wie mit einer Feder gezeichnet erſcheinen.

Zweite Dame

Wer lehrt' Euch das?

Mamilius

Ich lernt's aus Frau'ngeſichtern. — Sagt mir doch,
Was habt denn Ihr für Brauen?

Erſte Dame

Blau, mein Prinz.

Mamilius

Nein, Spaß; ich ſah wohl einer Dame Naſe,
Die blau war, aber nicht die Brauen.

Dann wird er durch den Eintritt des wütenden Königs in der Erzählung des Märchens unterbrochen.

Während der Gerichtsszene gegen die Königin, die zu der Gerichtsszene in Heinrich VIII. eine Parallele bildet, wird die Nachricht von dem Tode des Prinzen überbracht (III, 1):

> deſſ' edler Sinn,
> Weit über ſeine Jahr', ein Herz zerbrach,
> Das ahnete, wie ein Barbar von Vater
> Die holde Mutter kränkte.

In der Novelle zieht der Tod des Kindes den der Mutter nach ſich; hier verurſacht er, da er unmittelbar auf die trotzige Abweiſung des Orakelſpruches ſeitens des Königs folgt, den Umſchlag in dem Gemüte des Leontes, indem dieſer den Todesfall als eine Strafe des Himmels auffaßt. Shakeſpeare hat Hermione leben und ſie nur für tot ausgeben laſſen, weil er das Schauſpiel zu dem glücklichen Ausgang führen wollte, den während dieſes Zeitraums ſeine Grundſtimmung ſtets forderte. Es iſt nur ein Zeugnis von der ſchon häufig erwähnten Flüchtigkeit, womit Shakeſpeare jetzt arbeitet, daß Mamilius ſchließlich ſpurlos vergeſſen zu ſein ſcheint. Dagegen hat der Dichter dafür geſorgt, daß die Geſtalt Hermiones unſerem Gedächtnis nicht entſchwindet; er zeigt ſie uns in dem Traumgeſicht, das Antigonus kurz vor ſeinem Tode hat; und er läßt ſie ſechzehn Jahre in Einſamkeit verbringen, damit wir ſie am Schluſſe wiederfinden können. Es iſt ja auch vorzugsweiſe ihre Perſönlichkeit, die die beiden ſcharf getrennten Teile zuſammenhält, in die das Stück mit ſeiner „Weſpentaille" zerfällt.

Doch obwohl das Schauſpiel beinahe wie Perikles einen mehr epiſchen als dramatiſchen Zuſchnitt hat, ſo iſt doch ſeine Einheit in Stimmung und Ton nicht zu verkennen. Gerade wie ein Gemälde, das mehrere untereinander faſt zuſammenhangloſe Gruppen darſtellt, in dem Spiel der Linien und in der Harmonie der Farben ſeine Einheit haben kann, ſo kann in der geteilten Handlung eines Schauſpiels etwas allgemein poetiſch Gemeinſames, das man den Geiſt oder den Grundton des Dramas nennen könnte, enthalten ſein, und dieſer iſt hier mit Sicherheit durchgeführt. Shakeſpeare hat von Anfang an dafür geſorgt, den Ernſt nicht ſo unheilbar düſter werden zu laſſen, daß nicht genug Humor übrig bliebe, um den ſchönen Verkehr zwiſchen Florizel und Perdita und die

diebischen Späße des Autolykus während des Ernteſeſtes genießen zu können; er hat ſich beſtrebt, alle die im Laufe der Handlung angeſchlagenen Stimmungen in die wehmütig-verſöhnte Stimmung des Schluſſes zuſammenzuſchmelzen. Er durfte Hermione nicht gleich zum Könige zurückkehren laſſen, was ja in Wirklichkeit das Natürlichſte ſein würde, weil dann mit dem dritten Aufzug das Schauſpiel zu Ende geweſen wäre. Er läßt ſie daher verſchwinden und als ſcheinbare Statue zum Leben zurückkehren, um den weinenden Leontes in ihre Arme zu ſchließen.

Rein abſtrakt als Muſik betrachtet, gleicht das Stück einer Seelengeſchichte. Es beginnt mit großen Gemütsbewegungen, mit Spannung und Angſt; die Vorausſetzungen ſind fürchterliche Mißgriffe, die ſelbſtverſchuldete und unverſchuldete Leiden herbeiführen: Vergeſſen und Leichtſinn löſen die Verzweiflung ab; doch auch dieſer Zuſtand ſcheitert, und indem das Herz dann wieder vereinſamt, von ratloſer Trauer und hoffnungsloſer Reue verzehrt wird, findet es in ſeinem Allerheiligſten eine zum Tode verurteilte, verſteinerte, aber unverſehrte, treu bewahrte Erinnerung, die, durch Tränen losgekauft, aufs neue lebendig wird. Das Stück hat Geiſt und Moral, wie eine Symphonie es haben kann; nicht weniger, wenn auch nicht mehr. Es würde ein Mißverſtändnis ſein, nach dem pſychologiſchen Beweggrunde für die jahrelange Verborgenheit Hermiones zu ſuchen. Am Schluſſe des Stückes iſt ſie da, weil ſie ſchließlich nötig iſt, wie der abſchließende Akkord in der Muſik oder die abrundende Arabeske in einer Zeichnung.

Zu dem von Shakeſpeare Hinzugedichteten gehören in der erſten Hälfte des Schauſpiels die beiden Figuren: die derbe, prächtige Paulina und ihr ſchwacher, gutherziger Mann. Paulina — die ſowohl Mrs. Jameſon als auch Heinrich Heine in ihren Schilderungen Shakeſpeareſcher Frauencharaktere übergangen haben — iſt eine der durch Originalität bewundernswürdigſten Geſtalten des ganzen Shakeſpeariſchen Theaters. Sie beſitzt mehr Mut als zehn Männer und alle die natürliche, durch kräftiges Pathos getragene Beredtſamkeit, die eine derbe Wahrheitsliebe und eine vierſchrötige, geſunde Vernunft einem tapferen Weibe verleihen können. Für ihre Königin, die ſie liebt und an die ſie glaubt, geht ſie durchs Feuer; ſie iſt frei von aller Sentimentalität und ſchaut ohne Erotik wie ohne Unwillen auf ihren gutmütigen Mann. Die Art und Weiſe,

wie sie dem vor Eifersucht wütenden König entgegentritt, erinnert ein wenig an Emiliens Haltung in Othello. Sonst besteht jedoch keinerlei Ähnlichkeit zwischen Emilia und Paulina. Es ist etwas von dem seltenen Erz in ihrem Wesen, das für wertvolle Frauen dieses nicht besonders weiblichen Typus bezeichnend ist, wie wir es z. B. bei einer Dame aus dem 19. Jahrhundert, Christiane Oehlenschläger, in dem von Hauch zu ihrem Andenken geschriebenen Gedichte wiederfinden.

In der zweiten Hälfte des Stückes ist das ländliche Fest, das auf das Gespräch zwischen Florizel und Perdita folgt, durchweg Shakespeares Erfindung, sowohl in seinem pathetischen als auch in seinem komischen Teil. Die ergötzliche Gestalt des Autolykus ist ganz sein Eigentum.

In der Novelle verliebt sich der König leidenschaftlich in seine eigene Tochter, da er sie als erwachsene Jungfrau sieht, und giebt sich selbst den Tod, als sie sich mit ihrem Geliebten vermählt. Bei Shakespeare ist dieser dumme und häßliche Zug fortgefallen. Alles atmet in reine Harmonie aus.

Hier wie in Cymbeline sehen wir den Dichter durch die Beschaffenheit des Stoffes gezwungen, bei dem durch Eifersucht angerichteten Unglücke zu verweilen. Er behandelt hier zum dritten Male eine bis zum Wahnsinn gesteigerte Eifersucht. Das erste große Beispiel war Othello, dann folgt Posthumus, und nun Leontes.

Der Fall des Leontes ist alleinstehend, insofern ihm niemand die Eifersucht einflößt oder Hermione bei ihm anlügt. Seine eigene rohe und dumme Phantasie trägt allein die Schuld. Aber jenes Gebrechen ist hier augenscheinlich einzig und allein variiert als Vehikel für die Darstellung weiblicher Hoheit und Tadellosigkeit in einer neuen Schattierung.

Mrs. Jameson hat seinerzeit über Hermione die schönen Worte gesagt, sie vereine in sich so seltene Eigenschaften wie Würde ohne Stolz, Liebe ohne Leidenschaft und Zärtlichkeit ohne Schwäche. Als Königin, Gattin und Mutter besitzt sie eine majestätische Liebenswürdigkeit, eine anmutige Einfachheit im großen Stil, eine ungezwungene Selbstbeherrschung, so daß auf sie das Sprichwort paßt: Stille Wasser sind tief. Ihre sanfte Hoheit wird durch den stets schlagfertigen Mut und die Begeisterung Paulinas noch mehr

rufen, ihre edle Majestät wird durch die kühne Derbheit
ren beleuchtet. Ihre Haltung und ihre Rede in der Ge-
e sind bewundernswert und überstrahlen bei weitem das
r Katharinas in der Szene gleicher Art. Ihr Wesen, das
r englischen Frauenideal Unterwerfung und Sanftmut ist,
ch hier zum würdigsten Protest. Sie verteidigt sich kaum.
en besitzt keinen Wert mehr für sie, seitdem sie die Liebe
tten verloren hat, da ihr kleiner Sohn ihr als einer Pest-
n entrissen, und da ihre neugeborene Tochter „ihr von der
nschuld'ge Milch in ganz unschuld'gem Munde, zum Mord
t ist". Sie möchte gerne ihre Ehre retten; doch sie, die
te, die Mißhandelte, spricht vor allem aus Mitleid mit
, die Leontes einmal in Zukunft wird verspüren müssen.
rache ist die Sprache der sich ihrer Unschuld bewußten
. Als sie ins Gefängnis geführt wird, sagt sie (II, 1):

Ein schlimmer Stern regiert.
Ich muß geduldig sein, bis der Aspekt
Am Himmel günst'ger wird. — Ihr guten Herrn,
Ich weine nicht so leicht, wie mein Geschlecht
Wohl pflegt; der Mangel dieses eitlen Taus,
Kann sein, dörrt euer Mitleid; doch hier wohnt
Der ehrenvolle Schmerz, der schlimmer brennt,
Als daß ihn Tränen löschten.

b sie bittet ihre Damen nicht zu weinen; hätte sie den
erdient, so würden ihre Tränen am Platze sein.

der zweiten Hälfte des Wintermärchens sind wir von
ischen und anmutigen Natur umgeben und erblicken ein
s Bild ländlichen Glückes und Gedeihens.

sentimental-phantastischen Grillen des Hirtenstils lagen
are so fern wie irgend einem. In Wie es euch gefällt
schon ein äußerst wirklichkeitsgetreues, daher nicht sehr
s Hirtenpaar in Corinnus und Phöbe gezeichnet. Die Schaf-
nd denn auch weder Poeten noch schöne, schmachtende Seelen.
eiben keine Sonette und Madrigale; sie trinken Ale, essen
und tanzen. Die Wangen der Wirtin glühen teils von
trengung des Aufwartens, teils von den Getränken, womit
Gästen fleißig zutrinkt. Die Burschen haben den Kopf voll
llpreisen und denken weder an Rosen noch an Nachtigallen.

Ihre Einfalt ist mehr lächerlich als rührend, und sie finden ihren Meister in dem langfingerigen Autolykus, der sie durch seine Balladen bildet und ihnen gleichzeitig den Beutel leert. Er ist alles Mögliche gewesen, eine Zeitlang war er Affenführer, dann Gerichtsknecht und Bettelvogt, dann Diener bei Prinz Florizel, dann dirigierte er ein Puppenspiel vom verlorenen Sohn, dann heiratete er die Frau eines Kesselflickers und etablierte sich schließlich als Spitzbube. Er ist der Clown des Stückes, schelmisch, geistreich, überlegen, liebenswürdig.

Überhaupt beachte man den Zug, daß Shakespeare, während er scheinbar den gemeinen Mann stets opfert, indem er ein satirisches oder abschreckendes Bild von den Männern aus dem Volke giebt, wo sie als Haufe auftreten, im Grunde das ansprechende und gewinnende Bild von dem gesunden Verstand, dem natürlichen Witz und dem guten Herzen des Volkes in seinen vortrefflichen Narren unversehrt bewahrt hat. Vor Shakespeares Zeit stand der Clown außerhalb der Handlung des Stückes. Am Schlusse trat er auf und tanzte seinen Jig, und er ging durch das Stück, ohne sich in dessen Gang zu mischen, war nur dazu da, um die ungebildeten Zuschauer zu zerstreuen und sie lachen zu machen. Erst Shakespeare ließ ihn an der Handlung teilnehmen und stattete ihn nicht nur mit dem Narrenwitz aus, sondern entweder mit höheren Fähigkeiten und Gefühlen, wie den Narren in Lear, oder mit einem hellen, heiteren Verstand und Vagabundensitten wie den Krämer hier.

Hier ist der Clown denn zu der ergötzlichsten und überlegensten Spitzbubengestalt geworden, und der Dichter benutzt ihn, um die Lösung des Knotens herbeizuführen; denn er ist es, der den jungen und den alten Hirten von Böhmen nach Sizilien überführt und an den Hof des Leontes bringt.

Doch alle die komischen oder drolligen Eigentümlichkeiten dieser ländlichen Welt treten in den Hintergrund vor der Bravheit und Ehrlichkeit, die jeden Satz aus dem Munde dieser schlichten Landbewohner prägt, und diese ihre Eigenschaften sind es, die das Erscheinen Perditas in ihrer Mitte vorbereiten.

Sie wurde aus Mitleid aufgenommen, wurde durch das Gold, das sie mitbrachte, ihren einfachen Pflegeeltern eine Quelle des Wohlstandes, und sie wuchs heran, ohne die Last der Armut oder

ienſtverhältniſſes kennen zu lernen. In der Schönheit ihrer
hat ſie das Herz des Prinzen gewonnen, und ſo ſehen
als die Königin des ländlichen Feſtes fein geſchmückt, be-
und lieblich, ſchließlich mutig wie eine wahre Prinzeſſin,
für das Glück, in der Nähe des Königsſohnes verbleiben
en, kämpft.
e iſt eines der Lieblingskinder Shakeſpeares geweſen; er hat
ien Lieblingszug verliehen, den Unwillen gegen alles ge-
: oder geſchminkte Weſen. Nicht einmal die Blumen in
Garten will ſie durch Kunſt, durch beſondere Kultur, zu
rn oder zu veredeln ſuchen. Sie wünſcht nicht den farben-
Flor der Nelken in ihrem Bauerngarten; ſie gedeihen nicht
ie will ſie nicht pflanzen. Und als Polyxenes fragt, wes-
dieſe Blumen verſchmähe, antwortet ſie (IV, 3):

Ich hörte,
Nicht bloß die große, ſchaffende Natur,
Auch Kunſt hab' teil an ihrer Buntheit.

inn hat Polyxenes dieſe tiefſinnigen Worte:

Wenn auch;
Doch giebt's, zu beſſern die Natur, kein Mittel,
Das nicht Natur geſchaffen; immer bleibt
Die Kunſt, von der Ihr ſagt, ſie woll' Natur
Verbeſſern, von Natur geſchaffne Kunſt.
Ihr ſeht, holdſelig Mädchen, wir vermählen
Ein mildres Pfropfreis mit dem wildſten Stamm,
Befruchten eine Rinde ſchlechter Art
Durch edle Knoſpen. Dies iſt eine Kunſt,
Die die Natur verbeſſert, nein, verändert;
Doch dieſe Kunſt iſt ſelbſt Natur.

as ſind wohl die tiefſinnigſten und feinſten Worte, die es
is Verhältnis zwiſchen Natur und Kultur zu ſagen gab,
halten die klarſte Zurückweiſung jenes Naturevangeliums,
welches Shakeſpeare bald im Sturm durch die Geſtalt
is und durch die Verſpottung der kulturfeindlichen Utopie
os einen Proteſt einlegen ſollte. Perdita ſelbſt iſt ja eben
ne auserwählte Blume dieſer echten, die Natur erhaltenden
redelnden Kultur.

Es sind indessen außerdem wahre Worte der Weisheit über das Verhältnis zwischen Natur und Kunst. Diese Kunst, die selbst Natur, ist eben die seinige. Jene kurze Replik enthält nichts geringeres als Shakespeares Ästhetik.

Sein Ideal war eine Dichtung und eine poetische Diktion, die sich in keinem Punkte von dem entfernten, was Hamlet „die Bescheidenheit der Natur" nennt. Wenn er auch, besonders in seiner frühen Jugend, der Ansteckung durch den zeitgenössischen Geschmack für das Gekünstelte nicht ganz hat entgehen können, so hat er dieses doch stets mit seinem Spotte verfolgt. Seit er sich zuerst in Verlorene Liebesmüh und in Falstaffs Repliken (siehe 1. Teil, S. 58) über den Euphuismus lustig machte, hat er diesen, besonders wo er Höflinge reden läßt, aus allen Kräften zum besten gehabt. So auch hier in der erkünstelten Sprache, die er den Höflingen auf die Lippen legt.

Camillo sagt in der ersten Szene des Stückes zu Lob und Preis des Mamilius:

Die an Krücken gingen, eh er geboren ward, wünschen noch zu leben, um ihn als Mann zu sehen.

Hierauf antwortet Archidamus spöttisch:

Würden sie sonst zufrieden sein, zu sterben?

So daß Camillo das scherzhafte Geständnis machen muß:

Ja, wenn sie keine andere Ausrede hätten; um sich langes Leben zu wünschen.

Noch lächerlicher ist der Hofstil, wo in der vorletzten Szene des Stückes der dritte Edelmann das Wiedersehen zwischen dem Könige und der wiedergefundenen Tochter, sowie die Haltung der Anwesenden beschreibt. Von Paulina sagt er:

Sie hielt ein Auge gesenkt um den Verlust ihres Mannes, das andere gen Himmel gekehrt über die Erfüllung des Orakels.

Aber die Komik seiner Diktion erreicht doch ihren Höhepunkt in der Wendung:

Einer von den allerschönsten Zügen, der nach meinen Augen angelte, aber nur das Wasser fing und nicht den Fisch, war bei der Erzählung von der Königin Tode und der Art, wie sie ums Leben kam, welche der König so aufrichtig gestand und bejammerte — wie das Aufmerken seiner Tochter verwundete, bis von einem Zeichen des Schmerzes zum anderen sie mit einem

aſt möchte ich ſagen — Tränen blutete, denn gewiß, mein Herz
lut. Wer noch ſo ſehr Marmor war, veränderte die Farbe; einige
hnmächtig, alle waren gerührt. Hätte die ganze Welt es ſehen
die Wehmut wäre allgemein geweſen.

ß die Diktion dieſes dritten Edelmannes von Shakeſpeares
nicht gutgeheißen wurde, bedarf kaum einer weiteren Aus-
ſetzung.

ı Gegenſatze zu Derartigem iſt die Kunſt in der Diktion
ɜ die reine Natur; hat ſie doch eine ſolche Scheu vor dem
hen, daß ſie nicht einmal Gärtnerblumen pflanzen will:

So wenig ich mich ſchminken werd und wünſchen,
Der Burſch hier nennt es gut und wünſcht' bloß deshalb,
Ihr ſollt' ihm Kinder bringen.

ı wenigen Stellen muß man wie in ihren Repliken die außer-
he Naturkenntnis bewundern, die Shakeſpeare an den Tag
Bo Perdita ihre Blumen verteilt, iſt nicht nur die Poeſie
ɜdrucks merkwürdig, ſondern auch die Vertrautheit mit der
IV, 3):

Da, nehmt Blumen:
Salbei, Lavendel, Minze, Majoran,
Die Ringelblum', die einſchläft mit der Sonn'
Und weinend mit ihr aufſteht.

e verrät, wie gut ſie weiß, daß die Narziſſen in England
n Februar und März blühen, während die Schwalbe erſt
il erſcheint:

O Proſerpina,
Die Blumen jetzt, die dir vor Schreck' entfielen
Aus Plutos Roßgeſpann! Narziſſen, die
Noch vor der Schwalb' erſcheinen und durch Reiz
Den rauhen Märzwind feſſeln; Veilchen, dunkel,
Doch zarter als der Juno Augenlid
Und Kythereas Odem; blaſſe Primeln,
Die unvermählt hinwelken, eh ſie ſchaun
Des Phöbus mächt'gen Strahl, ein Übelſein
Das Mädchen oft befällt; die ſtolze Maßlieb'
Und Kaiſerkrone; Lilien aller Art,
Die Königslilie drunter! O, die wünſcht' ich,
Um Kränze euch zu winden, dich, mein Freund,
Ganz zu beſtreuen.

Florizel

Was, wie eine Leiche?

Perdita

Nein, wie ein Beet, wo Liebe ruht und ſcherzt;
Nicht wie 'ne Leiche, mindeſtens nicht fürs Grab,
Nein, lebend mir im Arm . . . .

Die Antwort Florizels beſchreibt mit verliebter Beredſamkeit ihre Anmut:

Was du tuſt,
Verſchönert nur dein Tun. Sprichſt du, Geliebte,
Möcht' ich, du tätſt es immer; wenn du ſingſt,
Säh' ich dich gern ſo kaufen und verkaufen,
Almoſen geben, beten, ja dein Tagwerk
Mit Singen tun . . . .

Zu dieſer Anmut geſellen ſich Stolz und Feſtigkeit. Als der König ihr droht, er werde ihre Schönheit mit Dornen peitſchen laſſen, wenn ſie ſeinen Sohn nicht freigeben wolle, ſagt ſie, obwohl ſie alles verloren glaubt:

Ich war nicht ſehr erſchreckt: denn ein-, zweimal
War ich daran, ihm rund heraus zu ſagen:
Dieſelbe Sonn', die ſeinen Hof beſtrahlt,
Verberg' ihr Antlitz unſrer Hütte nicht.

In der Art und Weiſe, wie das Verhältnis zwiſchen Florizel und Perdita geſchildert iſt, ſind gewiſſe Eigentümlichkeiten, die ſich in Shakeſpeares Jugendwerken nicht vorfinden, aber im Sturm in der Schilderung von Ferdinand und Miranda wiederkehren: ein gewiſſes Fernſein von der Welt, eine gewiſſe Zärtlichkeit für die, die das Glück noch erhoffen und begehren, eine Art Entſagung des Darſtellers mit Rückſicht auf Glück für ihn ſelbſt. Er ſteht jetzt außerhalb und über dem Kreiſe der Hoffenden. Wenn er früher jugendliche Verliebtheit ſchilderte, befand ſich der Dichter ſozuſagen auf gleicher Höhe mit den von ihm gezeichneten Perſonen; jetzt nicht mehr; es iſt, als ob er ſie nunmehr mit Vateraugen betrachtete. Er ſchaut von oben herab.

Hier wie in Cymbeline iſt der Hof im Gegenſatz zu dem ländlichen Idyll als Heim der Brutalität, der Dummheit und des Laſters dargeſtellt. Selbſt der Gute unter den Königen, Polyxenes,

iſt ſowohl gewalttätig als auch roh; aber Leontes, der doch nur von einem unglücklichen Argwohn irregeleitet, keineswegs böſe oder verbrecheriſch angelegt ſein ſoll, liefert ein wahres Bild von der Haltung und dem Auftreten der Fürſten, wie ſie während der Renaiſſance in Italien um das Jahr 1500, in England noch hundert Jahre ſpäter, häufig vorkamen. Mit Fug und Recht ſagte Belarius in Cymbeline (III, 3):

> Hier fürchten wir kein Gift; es drohet ſchleichend
> An Orten größrer Pracht ....

Hier ſehen wir, daß der erſte Gedanke des Königs, als er ſich in ſeinem ehelichen Vertrauen getäuſcht glaubt, Gift iſt, und wir ſehen, daß der Hofmann, an den er ſich wendet, alle Ingredienzen in Bereitſchaft hat (I, 2):

> Du könnteſt würzen einen Becher,
> Der meinem Feind das Aug' auf ewig ſchlöſſe
> Und Labetrunk mir würde.
>
> Camillo
>
> Gnäd'ger Fürſt,
> Ich könnte dies, und nicht mit raſchem Trank,
> Nein, durch ein ſchleichend Mittel, das nicht wirkt
> So ſcharf wie Gift.

Als Camillo ſich der ihm zugedachten Miſſetat durch die Flucht entzieht, muß der König ſich begnügen, ſeine Wut an der vermeintlich ſchuldigen Hermione und ihrem zarten Kinde auszulaſſen. Immer wieder kommt er auf ſeinen Entſchluß zurück, beide lebendig verbrennen zu laſſen. Zuerſt tritt ihm der Gedanke als Grübelei nahe:

> Sagt, ſie ſei dahin,
> Sie ſei verbrannt, die Hälfte meiner Ruh'
> Kehrt, glaub' ich, wohl zurück.

Darauf folgt der Befehl:

> Hinweg mit ihr und werft ſie ſamt der Mutter
> Zugleich ins Feuer! (II, 3).

Paulina, die zu widerſprechen wagt, ſoll auch verbrannt werden:

> Ich laſſe dich verbrennen.

Und als sie sich entfernt hat, befiehlt er aufs neue, das Kind ins Feuer zu werfen:

Trag es von hier
Und laß es augenblicks ins Feuer werfen!
. . . . Weigerst du's
Und willst erfahren meinen Grimm, so sprich!
Des Bastards Hirn, mit dieser eignen Hand
Will ich's verspritzen. Geh und wirf's ins Feuer.

Es ist, wie man sieht, dafür gesorgt, daß das Drama nicht durch allzu großen Spielraum für die Schäferstimmung süßlich werde. Die Ähnlichkeit zwischen der üblen Behandlung, der die zarte Perdita ausgesetzt ist, als sie während eines Sturmes an der Küste Böhmens ausgesetzt wird, und dem Geschick, das die kleine Marina bei ihrer Geburt auf der stürmisch bewegten See erleidet, ist hier durch einige Verse betont, die lebhaft an berühmte Zeilen aus Perikles erinnern. Es heißt hier (III, 3):

Der Tag zürnt arg und ärger; du bekommst
Ein rauhes Wiegenlied. — Ein wild Getös!*)

Da der Dichter von Anfang an es darauf angelegt hat, bei dem Zuschauer den Eindruck hervorzurufen, daß die geschilderten Ereignisse nicht als voller Ernst oder Wirklichkeit aufzufassen seien, so ist er imstande gewesen, dem Tragisch-Disharmonischen näher zu kommen, als es sonst in einem derartigen Schauspiel passend wäre, und die Märchenatmosphäre, die mit viel Kunst über dem Stück verbreitet ist, hat obendrein ab und zu eine gewisse Ausgelassenheit des Ausdrucks im Gefolge, die das Entsetzlichste als Scherz wirken läßt. Ausgelassenheit ist das rechte Wort; es finden sich hier wirklich einige Funken von dieser Eigenschaft, die so lange und so vollständig aus Shakespeares Gemüt verschwunden war. Man kann nichts Schalkhafteres lesen als den ersten Monolog des alten Hirten, da er das Kind findet (III, 3):

---

*) Thou'rt like to have
A lullaby too rough. I never saw
The heavens as dim by day.

In Perikles:

For thou'rt the rudeliest welcome to this world
That e'er was prince's child usw.

Ein ſchmuckes Ding, ein recht ſchmuckes Ding! — Gewiß, ſo ein Stückchen; ob ich ſchon kein Studierter bin, ſo kann ich doch den Kammerjungfernſtreich da dran leſen. Das iſt ſo 'ne Treppenarbeit; ſo 'ne Schrankarbeit, ſo 'ne Hintertürarbeit. Sie waren wärmer, die dich zeugten, als du, armes Ding hier.

Ganz in demſelben Tone iſt die gleich darauffolgende Erzählung des jungen Hirten gehalten, wie Antigonus vor ſeinen Augen ums Leben gekommen ſei, indem ein Bär ihn zerriſſen habe. Man kann unmöglich darüber entſetzt oder feierlich geſtimmt werden:

Und dann die Landaffaire! Wie der Bär ihm das Schulterbein ausriß, wie er nach mir ſchrie um Hilfe und ſagte, ſein Name ſei Antigonus, ein Edelmann. — Aber um mit dem Schiff ein Ende zu machen, zu ſehen, wie die See es hinunterſchluckte; doch erſt, wie die armen Seelen brüllten und wie die See ſie höhnte; und wie der arme Herr brüllte und der Bär ihn höhnte und beide lauter brüllten als See und Wetter.

Sehr glaubwürdig klingt es eben nicht, daß der Angegriffene, während der Bär ihn zerreißt, es ſich vor allem angelegen ſein läßt, dem Hirten ſeinen Namen und ſeinen Stand mitzuteilen. Er vergißt, ſein Alter zu erzählen; aber das tut nichts, denn durch eine Nachläſſigkeit Shakeſpeares weiß der ältere Hirte, ohne es gehört zu haben, daß er alt war.

Auch im Wintermärchen hat Shakeſpeare nicht mit ſeiner ganzen, geſammelten Kraft gearbeitet. Er hat auf die Beherrſchung des großen, zerſtreuten Stoffes nicht viel eingeſetzt; er läßt wie aus Trotz gegen die klaſſiſch Gebildeten, die vom Drama die Einheit der Zeit und der Handlung verlangten, zwiſchen zwei Aufzügen ſechzehn Jahre verſtreichen und uns zwiſchen Sizilien und Böhmen, zwiſchen der Wirklichkeit und dem Kindermärchen, hin und her reiſen. Mit anderen Worten: Er phantaſiert hier frei auf ſeinem Saiteninſtrument über ein aufgegebenes poetiſches Thema. Er malt dekorativ ohne beſondere Rückſicht auf einen Totalgedanken, ſich mit dem Tone des Farbenzuſammenklangs und mit der Einheit der Stimmung begnügend.

XX.

Ganz anders in dem Werke, wozu Shakeſpeare zum letzten Male ſeine Geiſteskräfte ſammelt, in der phantaſtiſchen und reichen Märchendichtung, dem Sturm. Hier iſt alles geſammelt und

geschlossen, alles so von Idee durchgeistet, daß man stets das Symbol vor Augen zu haben meint. Hier ist trotz der Kühnheit der Einbildungskraft alles dramatisch so komponiert und zusammengedrängt, daß das Ganze mit den strengsten Regeln des Aristoteles übereinstimmt. Die Handlung geht mit ihren fünf Aufzügen in nur drei Stunden vor sich.

Lange Zeit hat man die Entstehung des Sturmes in das Jahr 1610—1611 versetzt, weil es eine Notiz des Intendanten für die Hofluſtbarkeiten gab über eine 1611 in Whitehall stattgehabte Aufführung des Stückes. Aber diese Notiz ist eine Fälschung. Das einzige zuverlässige Zeugnis, das wir über den Sturm vor dessen Erscheinen an der Spitze der Gesamtausgabe der Shakespeareschen Dramen von 1623 besitzen, ist eine Aufzeichnung in den Manuskripten Vertues über die Aufführung des Stückes im Februar 1613 bei der Hochzeit der Prinzessin Elisabeth mit dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz. Es läßt sich beweisen, daß dies die erste Aufführung des Dramas war, und daß es ausdrücklich als Festspiel für die Vermählungsfeierlichkeiten geschrieben wurde.

Prinzessin Elisabeth war fern vom Hofe und dessen unreiner Atmosphäre in Combe Abbey, einem Edelhofe auf dem Lande, erzogen worden unter der Leitung von Lord und Lady Harrington, einem achtungswerten und rechtschaffenen Menschenpaare. Als sie fünfzehn Jahre alt zu ihren Eltern zurückkehrte, erregte sie allgemeine Bewunderung durch eine für ihr Alter außergewöhnliche Würde und Anmut und wurde besonders der Liebling ihres siebzehnjährigen Bruders Heinrich. Bald meldeten sich Freier. Der Prinz von Piemont war der erste, doch verweigerte der Papst seine Einwilligung zu der Heirat dieses katholischen Fürsten mit einer protestantischen Prinzessin. Der zweite Freier war kein geringerer als Gustav Adolph von Schweden, dem jedoch der König als einem Feinde seines Schwagers und Freundes, Christian IV. von Dänemark, seine Tochter nicht geben wollte. Schon im Dezember 1611 begannen indessen die Verhandlungen wegen des Prinzen Friedrich V., der gerade damals nach dem Tode seines Vaters als Kurfürst von der Pfalz den Thron bestiegen hatte, als eines möglichen Kandidaten für die Hand der Prinzessin. Vieles sprach dafür, eine solche Verbindung mit dem Sohne eines Mannes zu schließen, der an der Spitze des protestantischen Bundes in

Deutschland gestanden hatte, und im Mai 1612 wurde ein vorläufiger Verlobungsvertrag unterzeichnet. Im August desselben Jahres kam ein Gesandter des jungen Kurfürsten nach England, wo indessen der erste Freier wieder aufgetaucht war und von der Königin mit ihren katholischen Sympathien sehr unterstützt wurde, während Anträge seitens des Königs von Spanien, die den Übertritt der Prinzessin zum katholischen Glauben voraussetzten, sich in nichts aufgelöst hatten. Kurfürst Friedrich war es, der aus dem Wettkampf um die Hand der Prinzessin siegreich hervorging, und bald waren die Verhandlungen soweit vorgeschritten, daß er sein Reich verlassen und sich nach England begeben konnte. Als es im Oktober in London bekannt wurde, daß er in Gravesend angekommen sei, war der Jubel allgemein; als protestantischer Fürst war er populär. Am 22. Oktober segelte er den Fluß hinauf nach Whitehall, von dichten Volksmassen mit Begeisterung begrüßt. König James empfing ihn aufs beste und schenkte ihm einen Ring im Werte von 1800 Pfund. Schnell gewann er das Herz der Prinzessin und fand die wärmste Unterstützung bei dem jungen Prinzen von Wales, der den Entschluß äußerte, seine Schwester auf ihrer Hochzeitsreise nach Deutschland zu begleiten (wo er sich ohne Rücksicht auf politische Intrigen heimlich eine Braut suchen wollte).

Der Kurfürst war ein ungemein schöner und einnehmender Jüngling. Geboren am 16. August 1596 war er erst eben sechzehn Jahre alt, und nichts in seinem Auftreten ließ den unmännlichen und erbärmlichen Charakter ahnen, der sich acht Jahre später bei ihm offenbarte, da er als König von Böhmen während eines Trinkgelages die Schlacht am weißen Berge verlor. Alle englischen Berichte aus der damaligen Zeit sind seines Lobes voll. Überall machte er den trefflichsten Eindruck. In einem Briefe von John Chamberlain an Sir Dudley Carleton vom 22. Oktober 1612 wird von seiner würdigen und fürstlichen Haltung gesprochen. „Er hat ein Gefolge von sehr nüchternen und äußerst höflichen Herren bei sich, deren ganze Anzahl nicht über 170 ist; die Dienerschaft und alles andere ist vom König auf eine Zahl begrenzt, die nicht überschritten werden darf." Die Lage der Finanzen machte es ja zur Notwendigkeit, alle überflüssige Verschwendung zu vermeiden. (Kaum einen Monat nach der Hochzeit wurde denn

auch beinahe das ganze Gefolge verabschiedet, das dem Prinzen während seines Aufenthaltes in England beigegeben war — eine Kränkung, die der jungen Prinzessin sehr nahe ging.)

Der liebenswürdige Prinz Heinrich war nicht wohl, als sein zukünftiger Schwager seinen Einzug in London hielt. Er war sehr angegriffen, weil er in dem außergewöhnlich heißen Sommer die anstrengendsten Leibesübungen ausgeführt und durch übermäßigen Obstgenuß seine Verdauung verdorben hatte. Die Krankheit, die ihn nun befiel, war, wie wir jetzt wissen, Typhus, und dieser verschlimmerte sich, da er am 24. Oktober, nachdem er einige Tage auf gewesen war, bis an den Gürtel nur mit dem Hemde bekleidet, in der kalten Luft eine Partie Tennis spielte.

Prinz Heinrich war die Hoffnung und der Liebling der englischen Nation, hochsinnig, verständig und ehrliebend, wie er war. Als Raleigh seine auf den Besuch Christian IV. in England gesetzten Hoffnungen (Freilassung und Ernennung zum Admiral der dänischen Flotte) hatte aufgeben müssen, hatte die Königin Anna kurz danach ihren Sohn schon als Knaben zu dem berühmten Gefangenen in den Tower geführt. Vom Jahre 1610 an stand er mit Raleigh auf einem sehr vertrauten Fuße. Man schrieb ihm allgemein die Äußerung zu: „Niemand als mein Vater würde einen solchen Vogel im Käfig halten.“ Mit großer Schwierigkeit hatte er vom Könige das Versprechen erlangt, daß Raleigh Weihnachten 1612 freigelassen werden solle. Es wurde nie erfüllt.

Am Morgen des 6. November war der Zustand des Prinzen augenscheinlich hoffnungslos. Die Königin sandte dann einen Boten an Raleigh und ließ um eine Flasche seines berühmten herzstärkenden Trankes bitten, der, wie sie glaubte, ihr einmal das Leben gerettet hatte, und zu dessen Heilkraft Raleigh selbst das festeste Vertrauen hegte. Er schickte die Flasche und ließ sagen, das Getränk würde das Leben des Prinzen retten, wenn nicht Gift die Ursache der Krankheit sei. Doch vermochte der Trank nur den Todeskampf des Prinzen zu lindern. Ehe der Tag sich neigte, war er, kaum neunzehn Jahre alt, verschieden.

Die Trauer der Bevölkerung ist erklärlich, wenn man bedenkt, daß man in England noch nie mit so großen Erwartungen und so viel Liebe zu einem Thronerben aufgesehen hatte. Wie die Zeit es mit sich brachte, regte sich überall der Verdacht, der Prinz sei

durch Gift aus dem Wege geräumt worden. So schreibt z. B. am 12. November 1612 John Chamberlain an Sir Dudley Carleton, es herrsche eine starke Vermutung, daß Gift die Ursache des Todesfalles sei; er fügt hinzu, daß man, als die Leiche am Abend des zweiten Tages geöffnet wurde, keine Spur davon gefunden habe. Hieran knüpft der Herausgeber der Briefe (Author of the Memoirs of Sophia Dorothea) die Bemerkung: „Letzteres hat nichts zu bedeuten. Es gab Gift, das keine Spuren hinterließ; außerdem würden die Ärzte, selbst wenn die Wirkungen des Giftes sichtbar gewesen wären, nicht gewagt haben, es zu sagen. Die Eifersucht des Königs auf den beim Volke so beliebten Prinzen und seine törichte Verliebtheit in den jüngeren Bruder Karl waren bekannt und konnten einen Mann wie den Günstling Viscount von Rochester wohl dazu bewegen, Gift in das Essen des Prinzen zu tun."

Die Gegner der Heirat der Prinzessin mit dem deutschen Kurfürsten hofften, daß der Tod des Prinzen Heinrich die Hochzeit verhindern werde, und in Wirklichkeit konnte diese natürlicherweise jetzt, da eine so große Trauer das Königshaus betroffen hatte, nicht gut gefeiert werden. Der Kurfürst war indessen der Hochzeit wegen nach England gekommen, und die Sache ließ sich also nicht allzu lange aufschieben. Schon am 17. November unterzeichnete der König daher den endgültigen Ehevertrag; am 27. fand die Verlobung statt, die Hochzeit selbst wurde, jedoch nur bis zum Februar, verschoben. Am 6. Januar schreibt Sir Thomas Lake in einem Briefe: „Das schwarze Zeug ist aufgetragen und der Hochzeitspomp wird vorbereitet."

Unter allgemeiner Befriedigung seitens des Hofes und unter allgemeiner Teilnahme der Bevölkerung wurde am 14. Februar die siebzehnjährige Braut mit dem sechzehnjährigen Bräutigam vermählt. Am 18. Februar 1612 (d. h. 1613) schreibt John Chamberlain an Mrs. Carleton: „Bräutigam und Braut waren beide in Anzügen von Silberbrokat, die reich mit Silber bestickt waren. Ihre Schleppe wurde getragen von wenigstens dreizehn jungen Ladys oder Töchtern von Lords außer fünf oder sechs, die nicht so nahe herankommen konnten. Diese waren alle auf dieselbe Art gekleidet wie die Braut, obgleich nicht so reich. Die Braut wurde getraut mit aufgelöstem Haar, das lang herabhing, und mit einem außerordentlich reichen Diadem um die Stirn, das der König am nächsten Tage auf eine

Million Kronen schätzte.“ Nachdem dann der Bräutigam mit dem Könige und dem Prinzen an einem Turnier teilgenommen hatte, glänzte er am Abend als Reiter auf einem hochspringenden Pferde und erntete dafür starken Beifall. (Court and times of James the First.) In Wilsons zeitgenössischer Geschichte (siehe 3. Teil, Seite 20) heißt es über die Hochzeit: „Ihr Kleid war weiß, das Symbol der Unschuld. Ihr aufgelöstes Haar hing lang über ihren Nacken herab als ein Schmuck der Jugend. Eine Krone von purem Gold saß auf ihrem Haupte, das Kennzeichen der Majestät; sie war ganz mit kostbaren Edelsteinen bedeckt und strahlte wie ein Sternbild. Ihre Schleppe wurde von zwölf jungen Damen in weißen Gewändern getragen, so reich mit Juwelen geschmückt, daß ihr Vorbeiziehen einer Milchstraße glich.“

Zu den vielen Schauspielen, die bei diesen Hochzeitsfeierlichkeiten zur Aufführung kommen sollten, gehörte auch The Tempest. Wir werden sehen, daß der Sturm ausdrücklich mit dieser Aufführung bei Hofe vor Augen geschrieben wurde.

Die in einem ganzen Essay entwickelte Anschauung Hunters, das Stück stamme aus dem Jahre 1596, bedarf keiner Widerlegung. Schon der Umstand, daß hier (wie 2. Teil, Seite 147 nachgewiesen wurde) eine Stelle aus der Montaigneübersetzung Florios von 1603 benutzt ist, genügt, um die Ungereimtheit dieser Behauptung zu beweisen. Die von Karl Elze weitläufig auseinandergesetzte Ansicht, der Sturm sei schon 1604 verfaßt worden, hat nichts, worauf sie sich stützen könnte. Schon das Versmaß deutet darauf hin, daß der Sturm dem letzten Zeitraum von Shakespeares Dichterleben angehört. Die elfsilbigen Verse machen hier dreiunddreißig vom Hundert aus, während sie in dem lange nach 1604 geschriebenen Drama Antonius und Kleopatra 25, in Wie es euch gefällt von 1600 nur zwölf vom Hundert betragen.

Es gibt außerdem ein bestimmtes, inneres Zeugnis, daß der Sturm nicht vor dem Jahre 1610 entstanden sein kann. Im Mai 1609 wurde die Flotte des Sir George Somers auf dem Wege nach Virginia von einem Sturm mitten im Ozeane zerstreut. Das Admiralschiff geriet aus seinem Kurse, wurde nach den Bermudasinseln verschlagen und, als die Seeleute schon alle Hoffnung auf Rettung aufgegeben hatten, zwischen zwei Felsen festgeklemmt gerade in einer solchen tiefen Bucht, in der Ariel im Sturm das

Schiff landen läßt. Unter dem Titel A Discovery of the Bermudas, otherwise called The Isle of Devils erschien 1610 eine von Sylvester Jourdan verfaßte kleine Schrift über die bei dieser Gelegenheit bestandenen Abenteuer. Hierin wird jener Sturm und das Schicksal des Admiralschiffes beschrieben.

Es war leck, und die Mannschaft war vor Ermattung bei den Pumpen eingeschlafen, als das Schiff scheiterte. Die Insel war unbewohnt, die Luft mild, das Land außerordentlich fruchtbar. Man hatte diese Insel früher stets für verzaubert gehalten.

Aus dieser Broschüre hat Shakespeare zahlreiche Züge übernommen. Aus ihr hat er den Namen Bermudas, den Ariel im ersten Aufzuge nennt; und nur der Umstand, daß er die Szene nach einer Insel des Mittelländischen Meeres verlegen wollte, hinderte ihn, der Erzählung in ihren Einzelheiten zu folgen.

Das Stück ist indessen erst zu der fürstlichen Hochzeit im Jahre 1613 verfaßt worden. Das hatte Tieck seinerzeit schon vermutet, und später Joh. Meißner wieder als wahrscheinlich bezeichnet. Doch ist es erst Richard Garnett gelungen (in The Universal Review für 1889) diese Ansicht auf ausschlaggebende Weise zu bestätigen. Er behauptet und beweist zunächst, daß der Sturm aus Veranlassung einer Hochzeit für einen geschlossenen Zuhörerkreis geschrieben ist. Dann: daß die Beschaffenheit dieses Zuhörerkreises und die Hochzeit, welche gemeint sei, klar und deutlich hervorgehe aus Anspielungen auf die Person des Bräutigams, auf den frühen Tod des Prinzen Heinrich und auf die Eigenschaften, durch die König James sich seiner eigenen Meinung nach auszeichnete und für die er gelobt werden wollte. Endlich: daß für das Datum 1613 und für kein anderes innere Evidenz vorliege.

Das Stück ist bei weitem nicht so lang wie die Schauspiele es bei Shakespeare gewöhnlich sind. Während diese durchschnittlich dreitausend Zeilen enthalten, hat der Sturm deren nur zweitausend. Die Zeit des Königs und seiner Gäste durfte nicht zu lange in Anspruch genommen werden, und das Stück durfte nicht zu lang sein, um in äußerst kurzer Frist geschrieben, auswendig gelernt und auf die Bühne gebracht werden zu können. Zu allen Vorbereitungen konnten höchstens ein paar Monate bewilligt werden. Es lag also die stärkste Aufforderung vor, das Stück kurz zu machen.

Da es nicht für die Aufführung auf einer gewöhnlichen Bühne geschrieben wurde, mußten möglichst wenig Szenenveränderungen vorkommen. Der Sturm ist in dieser Beziehung unter Shakespeares Schauspielen einzig. Nach der Szene auf dem Verdeck des Schiffes ist fernerhin keine Szenenveränderung nötig, obgleich die Handlung an verschiedenen Orten der Insel vor sich geht. Die Bestimmung des Stückes machte es gleichfalls wünschenswert, Kostümveränderungen zu vermeiden. In Wirklichkeit kommt auch keinerlei Kostümwechsel vor, ausgenommen an der Stelle, wo Prospero am Schlusse des Stückes sein herzogliches Gewand angelegt, und das geschieht mit Hilfe Ariels auf der Bühne. Hiermit steht die schon berührte Gedrängtheit der Handlung in Verbindung; statt sich über einen langen Zeitraum zu erstrecken, wie es bei Shakespeare die Regel ist, oder sogar über ein ganzes Menschenleben wie in Perikles und im Wintermärchen, nimmt sie hier nur drei Stunden ein, also nicht viel mehr als zur Aufführung des Stückes erforderlich war.

Trotz der Kürze des Schauspiels sind im Sturme nicht desto weniger zwei Masques eingelegt, wie sie gewöhnlich bei festlichen Gelegenheiten vor fürstlichen Personen aufgeführt wurden.

Die Pantomime und das Ballet mit den Verwandlungen in der dritten Szene des dritten Aufzuges sind viel mehr als nötig ausgearbeitet, wenn die Szene nur ihrer selbst wegen angebracht wäre: „Seltsame Gestalten bringen eine gedeckte Tafel; sie tanzen mit freundlichen Gebärden der Begrüßung um dieselbe herum, und laden den König und die übrigen zum Essen ein; darauf verschwinden sie. — Donner und Blitz. Es tritt auf Ariel in Gestalt einer Harpye, er schlägt mit seinen Flügeln auf die Tafel, und vermittelst einer zierlichen Erfindung verschwindet die Mahlzeit." König James war ein Liebhaber aller Theatermaschinerie und Inigo Jones richtete derartige Apparate für die Hoffestlichkeiten in großem Maßstabe ein.

Weit bezeichnender ist jedoch das große Hochzeitsmaskenspiel, das mit seinen mythologischen Figuren Juno, Ceres und Iris den vierten Aufzug beinahe ganz ausfüllt. Wäre der Sturm nicht für ein Hochzeitsfest gedichtet worden, so wäre dies ein so unnatürlicher Auswuchs mit Rücksicht auf die Handlung, daß man zu der Annahme, es sei später eingeschoben worden, gelangen

müßte — was denn auch wirklich geschehen ist (z. B. in Karl Elzes Abhandlung). Doch ohne das Maskenspiel schrumpft der vierte Aufzug zu nichts ein; nur der eingelegte Tanz gibt ihm eine passende Länge, und die Masque ist außerdem aufs innigste mit dem Stücke verknüpft, indem dessen berühmte Zeilen: „Wie dieses Scheines lockrer Bau usw." im genauesten Zusammenhang mit ihr stehen. Es gibt Forscher, die Beaumont diese Masque haben zuschreiben wollen; ohne irgend einen genügenden Grund; doch selbst wenn er sie geschrieben hätte, so ist sie vom Urheber des Stückes geplant und vorgeschrieben worden, und sie beweist unzweifelhaft, daß Der Sturm als ein Gelegenheitsschauspiel zur Unterhaltung von Fürsten und Höflingen gedichtet ist. Die Zuschauer müssen irgend einen Umstand gekannt haben, der die Einführung eines Maskenspiels rechtfertigte, und dieser Umstand konnte nach dem Inhalt der Masque kein anderer als eine Heirat sein. Nun wissen wir ja aber mit unbedingter Sicherheit, daß Der Sturm gelegentlich der Vermählung der Prinzessin Elisabeth bei Hofe gespielt wurde. Bei einer solchen Gelegenheit führte man jedoch kein Schauspiel auf, das ursprünglich für eine gewöhnliche Bühne verfaßt war, und noch weniger wahrscheinlich ist es, daß man in einem solchen Falle ein Festspiel wieder aufgenommen hätte, das einer früheren Hochzeit seine Entstehung verdankte; jedenfalls trat Shakespeare mit keinem Schauspiel an die Öffentlichkeit, das nicht zu der Veranlassung paßte; außerdem hatte vor dieser Hochzeit keine andere stattgefunden, auf die das Stück Bezug haben könnte. Der Umstand, daß einer von des Königs Musikern, Robert Johnson, die Lieder Ariels „Fünf Faden tief" im ersten Aufzug und „Wo die Bien', saug' ich mich ein" im letzten Aufzug in Musik gesetzt hatte, macht es noch wahrscheinlicher, daß die Aufführung bei Hofe die erste war.

Alles deutet also auf die Hochzeit in der Königsfamilie.

Alles entspricht außerdem sehr genau den Ereignissen in den Jahren 1612—1613. Der fremde Prinz kommt übers Meer. Die Inselprinzessin hat nie ihre Insel verlassen. Der weise Vater der Braut bringt durch seine Klugheit die glückverheißende Verbindung zustande. Für die Zuschauer hat es von ergötzlichen und begeisternden Anspielungen gewimmelt nicht bloß auf die Entdeckerleidenschaft und die Kolonisationsverhältnisse der damaligen Zeit

im allgemeinen, sondern auf die Hauptpersonen in dem Drama, das sie eben erlebt hatten, und das durch die königliche Hochzeit seinen Abschluß fand.

Vor allem enthielt das Stück zahlreiche schmeichelhafte Anspielungen auf den Monarchen, der ja bei dem Hochzeitsfest der Tochter unmöglich übergangen werden konnte. Wenn Prospero gleich im Anfang des Stückes (I, 2) der Tochter sein Wesen mit den Worten erklärt, daß er unter Herzögen der erste und in der Wissenschaft, der er mit ganzer Seele ergeben, ohnegleichen sei, daß er aber, während er sich entzückt in geheimes Forschen vertiefte, seinem Lande fremd geworden, so enthielt die Replik eine Deutung der Persönlichkeit des Königs, wie dieser sie selbst zu geben liebte, gleichzeitig eine Verteidigung der Eigenschaften, die seine Unpopularität bewirkten, und endlich höchst wahrscheinlich einen Tropfen geschickt verborgener Ironie. Garnett hat eine durchgeführt dramatische Ironie in der Mürrischkeit, Reizbarkeit und dem Selbstvertrauen des Charakters gefunden, die beweisen, daß auch die höchste Entwickelung menschlicher Vorzüge ihre Grenzen habe. Das heißt jedoch die Parallele mit den Eigenschaften des Königs zu weit treiben. Es entspricht aber vollständig der Wahrheit, wenn Garnett sagt: ein Fürst wie Prospero, weise, human, friedliebend, der ferne Ziele verfolgt, die außer ihm niemand verwirklichen, geschweige denn ergründen kann; der von Ratgebern unabhängig und durch seine Klugheit seinen Feinden weit überlegen ist; der sich bis zu dem entscheidenden Augenblicke zurückhält und dann wirksam eingreift; der sich dem Studium jeder erlaubten Wissenschaft hingibt, aber ein geschworener Feind der schwarzen Kunst ist — ein solcher Fürst war James in seinen eigenen Augen und als einen solchen liebte er es sich dargestellt zu sehen.

Wir sahen, mit welch gemischten Gefühlen der König und sein Hof die fürstliche Hochzeit hatten vorbereiten müssen. Die Trauer über den Tod des Prinzen Heinrich war noch so frisch, daß die Freude nicht ungetrübt sein konnte. Ein geräuschvolles, freudestrahlendes Festspiel würde daher nicht an seinem Platze gewesen sein. Auf der anderen Seite durfte die Feststimmung ja auch nicht durch eine direkte Erinnerung an den Verlust, den das Königshaus und die Nation soeben erlitten hatten, gestört werden.

Mit geradezu bewundernswertem Takt und Zartgefühl zog Shakespeare sich aus dieser Zwangslage. Er erinnerte leicht an den Tod des Prinzen, jedoch so, daß die Freude über die Trauer siegt. Bis zum letzten Aufzuge des Stückes halten der König und sein Gefolge den Prinzen Ferdinand für tot, und die Trauer über diesen — hier nur vermuteten — Todesfall gelangt häufig zum Ausdruck. Doch ist er im Drama nicht der Sohn Prosperos, sondern eines wirklichen Königs, nämlich Alonsos. Aber Prospero, der keinen Sohn hat, findet in ihm einen Sohn, wie James in dem jungen Kurfürsten von der Pfalz.

Da also das Stück von vorsichtigen Hindeutungen auf den Tod des Prinzen Heinrich durchzogen ist, so kann es nicht vor dem 6. November in Angriff genommen worden sein. Da die Hochzeit am 14. Februar stattfand, und das Stück etwas vorher gespielt zu sein scheint, so zeigt es sich, wie wenig Wochen Shakespeare nötig hatte, um ein förmlich von Genie überströmendes Werk zu schaffen, und wie weit er davon entfernt war, geschwächt oder erschöpft zu sein, als er damit seiner Kunst und seiner Stellung in London Lebewohl sagte.

Ein Lufthauch aus der Periode der Entdeckungsreisen und der Ansiedlerbestrebungen durchzieht das ganze Stück. Watkiß Lloyd hat trefflich nachgewiesen, daß alle die im Stücke berührten Gegenstände und Probleme eben zu dieser Zeit während der Kultivierung der Kolonie Virginia entstanden: Das Wunderbare bei der Entdeckung neuer Länder und neuer Rassen; die Übertreibungen der Reisenden und ihre wahrheitsgetreuen Erzählungen, die überraschender waren als die Übertreibungen; die neuen Naturerscheinungen und der Aberglaube, den sie hervorriefen; Gefahren und Schiffbruch auf dem Meere; die Fähigkeit derartiger Schicksale, Reue über Untaten hervorzurufen; die Händel und Meutereien der Kolonisten; die Kämpfe der Führer um ihre Autorität zu bewahren; Regierungstheorien über die Zivilisation des neuen Landes; Charakteristik des Menschen im Naturzustande; die Schwierigkeiten mit den Eingeborenen; die Laster der alten Welt in der neuen wieder auftretend; der Gegensatz zwischen der Moral und dem Verstand der Zivilisierten und der Wilden und alle die an die Wirksamkeit, Gewandtheit und Kraft der Eroberer gestellten Forderungen.

Die erste amerikanische Ansiedelung wurde im Mai 1607 angelegt und bestand nur aus einhundertundsieben Kolonisten. Die Virginiagesellschaft wurde erst 1609 gebildet; im Jahre 1610 waren somit nur äußerst wenige Nachrichten von Virginia nach England gelangt, und erst im Jahre 1612 konnte berichtet werden: Unsere Kolonie besteht jetzt aus siebenhundert Mann. Auch diese Verhältnisse zeigen demnach auf den Zeitpunkt 1612—1613 als die Entstehungszeit des Schauspiels hin.

XXI.

Eigentliche Quellen für den Sturm kennt man nicht. Doch ist es wahrscheinlich, daß Shakespeare für sein Drama irgend eine literarische Grundlage gehabt hat. Denn ein sehr altertümliches und kindliches Schauspiel von Jakob Ayrer: Comedia von der schönen Sidea ist auf einer Fabel aufgebaut, die eine Variante der von Shakespeare benutzten zu sein scheint.*) Von einer Beeinflussung Ayrers durch Shakespeare kann nicht die Rede sein, da er schon 1605 stirbt. Die Ähnlichkeiten beschränken sich auf das Verhältnis zwischen Prospero und Alonso, Miranda und Ferdinand. Auch bei Ayrer finden wir einen vertriebenen Fürsten mit seiner Tochter. Auch hier muß der gefangene prinzliche Liebhaber Holz herbeischleppen (oder hacken) und aufschichten, um für seine Dreistigkeit zu büßen. Auch hier verspricht er der Geliebten, sie zur Fürstin zu machen. Auch hier zieht er vergeblich das Schwert und wird durch den Zauberstab seines zukünftigen Schwiegervaters entwaffnet. Von einer wirklichen, tieferen Ähnlichkeit ist keine Rede. — Es ließe sich denken, daß Dowland oder englische Schauspieler Sidea nach England gebracht hätten; da aber Shakespeare sicherlich kein Deutsch verstand, und da das Stück zu erbärmlich ist, als daß es ihn irgendwie hätte interessieren können, da außerdem Ayrer auch andere englische Stücke kopiert hat, so ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein älteres, englisches Schauspiel für ihn und für Shakespeare die gemeinschaftliche Quelle gewesen. Einzelne der

*) Jacob Ayrer: Opus theatricum, Nürnberg 1618. — L. Tieck: Deutsches Theater I, S. 323. — Albert Cohn: Shakespeare in Germany II, S. 1—75.

angeführten Züge sind obendrein wenig originell. Der mißlungene Versuch, das durch Zauberei an die Scheide festgenagelte Schwert zu ziehen, wird in Greenes Friar Bacon von vier Männern unternommen. Einzelne andere Züge hat Der Sturm notwendigerweise mit mehreren Stücken, die Zauberei auf der Bühne darstellen, gemeinsam. So straft der Held in Marlowes Dr. Faustus die, welche ihn ermorden wollen, dadurch, daß sie sich im Kote wälzen müssen (Faustus IV, 2), wie Prospero hier Caliban, Trinculo und Stephano straft, indem er sie in einem Sumpf jagt und sie bis am Kinn im Schlamm stehen läßt (IV).

Eine ganz willkürliche und ungereimte Vermutung hat Meißner ausgesprochen, wenn er behauptet, Shakespeare habe sein Hochzeitsmaskenspiel der Masque entlehnt, die seinerzeit bei der Taufe des Prinzen Heinrich aufgeführt wurde, und worin gleichfalls Juno, Ceres und Iris vorkamen. Es war ungefähr neunzehn Jahre her, daß jenes alte Spiel in Stirling Castle vor König James aufgeführt worden, und so wenig erfinderisch war Shakespeare wahrlich nicht, daß er nötig gehabt hätte, eine Beschreibung dieser Aufführung auszugraben; denn die Masque ist, soviel man weiß, nicht einmal gedruckt gewesen.

Dagegen ist man schon früh darauf aufmerksam geworden, daß Shakespeare zu verschiedenen kleineren Zügen in seiner Dichtung mehrere Reisebeschreibungen benutzt hat. Aus der Beschreibung der Reise Magellans nach dem Südpol in Edens History of Travaile in Ease and West Indies (1577) erhielt er den Namen des Dämonen Setebos und vielleicht die erste Idee zu seinem Caliban; aus Raleighs Discovery of the large, rich and bewtiful Empire of Guiana (1596) die Geschichte von den Menschen, deren Kopf unter ihren Schultern sitzt; Raleigh sagt, obgleich das eine Fabel sein könne, so sei er doch geneigt, es für wahr zu halten, da jedes Kind in den Provinzen Arromai und Canuri versichere, daß dem so sei; ihr Mund sitze mitten auf der Brust. (Man vergleiche die Replik Gonzalos im Sturm (III, 3).*)

*) or that there were such men
Whose heads stood in their breasts? which now we find
Each putter-out of five for one will bring us
Good warrant of.

Hunter hat zuerſt darauf aufmerkſam gemacht, daß Shakeſpeare vielleicht in einigen Punkten durch Arioſto zu ſeinem Werke angeſpornt worden ſei. Es ſcheint, als ob ihm einige Strophen des dreiundvierzigſten Geſanges aus Orlando furioso in der Erinnerung vorgeſchwebt haben; die dreizehnte und vierzehnte Strophe enthalten gleichſam eine ſchwache Andeutung von Proſpero und Miranda, die einhundertſiebenundachtzigſte Strophe ſpricht von der Fähigkeit, durch Zauberei einen Sturm hervorzurufen und nach demſelben das Meer wieder zu glätten. Orlando war von Harrington ins Engliſche überſetzt worden, wir haben jedoch oben (2. Teil, Seite 266) geſehen, daß Shakeſpeare das Original benutzen konnte; indeſſen ſind die Übereinſtimmungen in dem Grad unbedeutend, ja nichtsſagend, daß man allzu viel Weſens davon gemacht hat.*)

Merkwürdiger iſt es, daß ſelbſt die berühmte und ſchöne Stelle (IV), wo von der Vergänglichkeit alles Irdiſchen die Rede iſt, dieſe Stelle, die gleichſam die mit Wehmut gezogene Summe von Shakeſpeares ganzer Lebensweisheit aus dieſen letzten, fruchtbaren Jahren enthält, vermutlich einem ganz unbekannten und untergeordneten zeitgenöſſiſchen Dichter entlehnt und von Shakeſpeare nur leicht ſeinem Zweck angepaßt iſt. Als das von Proſper herauf beſchworene Geiſterſchauſpiel vorbei iſt, und er das Ge-

*) Über den Greis heißt es:

Nella nostra cittade era un uom saggio
Di tutte l'arti oltre ogni creder dotto.

Über ſein Verhältnis zur Tochter, das obendrein durch die Unkeuſchheit der Mutter begründet wird:

Fuor del commercio popular la invola,
Ed ove piu solingo il luogo vede,
Questo amplo e bel palagio ricco tanto
Fece fare a demonj per incanto.

Über den Sturm, der aber nicht von jedem Greiſe, ſondern von einem Eremiten entfeſſelt wird, heißt es bloß:

E facea alcuno effetto soprumano,
. . . . . .
Fermare il vento ad un segno di croce
E far tranquillo il mar quando è più atroce.

mnis verraten hat, daß ſeine Schauſpieler lauter Geiſter geweſen, ſich in Luft aufgelöſt hätten, fügt er bekanntlich hinzu:

Wie dieſes Scheines lockrer Bau, ſo werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläſte,
Die hehren Tempel, ſelbſt der große Erdball,
Ja, was daran nur teil hat, untergehn
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verſchwinden. Aus dem Stoffe
Der Träum' ſind wir gemacht; dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf. —

Die Stelle lautet auf Engliſch:

These our actors
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

In Graf Stirlings Trauerſpiel Darius, das 1604 in London chien, finden ſich folgende Verſe:

Let greatness of her glassy scepters vaunt,
Not scepters, no, but reeds, soon bruis'd, soon broken;
And let this worldly pomp our wits enchant,
All fades, and scarcely leaves behind a token.
Those golden palaces, those gorgeous halls,
With furniture superfluously fair,
Those stately courts, those sky-encountring walls,
Evanish all like vapours in the air.

Es gibt in der Geſchichte vielleicht kein ſchlagenderes Zeugnis ür, wie in der Kunſt der Stil alles iſt, Inhalt und Gedanken Vergleich mit dem Stil von verſchwindender Bedeutung ſind. nn die hübſchen, keineswegs unbedeutenden oder ſchlechten Verſe irlings enthalten in ganz übereinſtimmenden Ausdrücken genau ſelbe Idee wie die Shakeſpeareſchen Zeilen, und zwar zuerſt.

Trotzdem würde heutzutage kein Menſch dieſe gut gereimten Verſe noch den Namen ihres Dichters kennen, wenn Shakeſpeare ſie nicht durch einen Druck ſeiner Hand in einige reimloſe Zeilen umgeformt hätte, die, ſolange die engliſche Sprache beſteht, im Gedächtnis der Menſchheit leben werden.

Einige Winke hat Shakeſpeare, wie von Meißner dargetan, aus Tramptons engliſcher Überſetzung der Reiſebeſchreibung von Marco Polo (1579) erhalten; es heißt da über die Wüſte Lob in Aſien: „Ihr werdet in der Luft den Klang von Trommeln und anderen Inſtrumenten hören, die den Reiſenden Furcht vor böſen Geiſtern einjagen, welche dieſe Laute verurſachen und auch viele der Reiſenden bei Namen rufen.“ *) Man vergleiche hiermit die Worte Calibans im Sturm (III, 2):

Die Inſel iſt voll Lärm,
Voll Tön' und ſüßer Lieder, die ergötzen
Und niemand Schaden tun. Mir klimpern manchmal
Viel tauſend helle Inſtrument' ums Ohr
Und manchmal Stimmen . . . .

Und Stephanos darauffolgenden Scherz über die Muſik in der Luft, der augenſcheinlich eine Hindeutung auf den Gehilfen des Clowns enthält, wenn dieſer ſeinen Morristanz tanzte:

Ich wollte, ich könnte dieſen Trommelſchläger ſehen; er hält ſich gut.

Man vergleiche auch die Klage Alonſos (III, 3):

O, 's iſt gräßlich, gräßlich!
Mir ſchien, die Wellen riefen mir es zu,
Die Winde ſangen mir es, und der Donner,
Die tiefe grauſe Orgelpfeife, ſprach
Den Namen Proſpero, ſie rollte meinen Frevel.

Den erſten Sporn zur Schöpfung der beiden ewigen Geſtalten Caliban und Ariel hat Shakeſpeare vielleicht in Greenes Friar Bacon gefunden, in deſſen neunter Szene die beiden Zauberer Bungay und Vandermaſt miteinander darüber zwiſten, ob die Geiſter der Pyromantik oder der Geomantik, d. h. die Feuergeiſter oder die Erdgeiſter, die mächtigſten ſeien. Die Feuergeiſter, ſagt

*) Johann Meißner: Unterſuchungen über Shakeſpeares Sturm.

ungay, ſind nur klare Schatten; die gleich Herolden an uns rbeiwandern; die Erdgeiſter ſind ſtark genug, Berge zu ſprengen. ie Erdgeiſter, antwortet Vandermaſt, ſind ſtumpf und gleichen r Stelle, die ſie bewohnen; ſie ſind dümmer als die anderen eiſter; daher dient dieſe grobe, irdiſche Geiſterſchar nur Gauklern, :ren und einfachen Zauberern; die Feuergeiſter dagegen ſind ichtig, geſchwind, und ihre Kraft reicht weit.

Einen etwas beſtimmteren Antrieb zur Schöpfung von Ariels tzückendem Weſen hat Shakeſpeare aller Wahrſcheinlichkeit nach ı Schluſſe der oben erwähnten Dichtung ſeines jungen Freundes etcher The faithful Shepherdess gefunden. Hier bietet der atyr der ſchönen Clorin ſchließlich ſeine Dienſte in Ausdrücken , die gleichſam die erſten Vorläufer der Eintrittsreplik Ariels ıd (I, 2):

Heil, großer Meiſter! Heil dir, weiſer Herr!
Ich komme, deinen Winken zu begegnen.
Sei's fliegen, ſchwimmen, in das Feuer tauchen,
Auf krauſen Wolken fahren: ſchalte nur
Durch dein gewaltig Wort mit Ariel
Und allen ſeinen Kräften.

Das Anerbieten des Satyrs läuft auf ganz dasſelbe hinaus.*)

Ein noch auffallenderes Beiſpiel von Shakeſpeares Luſt und ihigkeit, Fremdes zu benutzen, liefert jedoch die große Abſchieds- de Proſperos an die Elfen (V, 1):

Ihr Elfen von den Hügeln, Bächen, Hainen ....

---

*) Die Stelle lautet bei Fletcher:

Tell me sweetest,
What new service now is meetest
For the Satyr? Shall I stray
In the middle air, and stay
The sailing rack, or nimbly take
Hold by the moon, and gently make
Suit to the pale queen of night
For a beam to give thee light?
Shall I dive into the sea,
And bring thee coral, making way
Through the rising waves that fall
In snowy fleeces? . . .

dieſe Rede, in der Shakeſpeare ſelbſt durch die prachtvolle Beredſamkeit Proſperos von ſeiner Kunſt Abſchied nimmt und angibt, was er durch dieſe Kunſt ausgerichtet hat. Als Grundlage für dieſe Replik hat er — wie Warburton zuerſt bemerkte — die Beſchwörungsrede aus Ovids Metamorphoſen (VII, 197 bis 219) benutzt, die Medea, nach der Eroberung des goldenen Vließes durch Jaſon an die Geiſter der Nacht hält, um dadurch auf die Bitte ihres Geliebten deſſen altem Vater eine Verlängerung des Lebens zu verſchaffen. Shakeſpeare hat Goldings Überſetzung des lateiniſchen Dichterwerks benutzt, was eine Vergleichung der beiden Texte bis zur Evidenz dartut. Bei Golding lautet die Stelle:

Ye Ayres and Windes: ye Elues of Hilles, of Brook, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye everyone
Through helpe of whom (the crooked bankes much wondring at the thing)
I haue compelled streames to run cleane backward to their spring.
By charmes I make the calme seas rough, and make the rough seas playne
And cower all the Skie with clouds and chase them thence againe.
By charmes I raise and lay the windes and burst the Vipers iaw.
And from the bowels of the earth both stones and trees do draw.
Whole woods and Forrests I remoouve: I make the Mountains shake,
And euen the earth it selfe to grone and fearefully to quake.
I call up dead men from their graues and thee, O lightsome Moone,
I darken oft, through beaten brass abate thy perill soone.
Our Sorcerie dimmes the Morning faire, and darkes the Sun at Noone.
. . . . . .
Among the earth-bred brothers you a mortall warre did set
And brought asleepe the Dragon fell whose eyes were neuer shet.

Die entſprechende Replik im Sturm hat folgenden Wortlaut:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves;
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back; you . . . .
. . . . by whose aid —
Weak masters though ye be — I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,
And twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war: to the dread-rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong-bas'd promontory
Have I made shake; and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar: graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd and let 'em forth
By my so potent art.

Die Anrede an die Elfen iſt wörtlich dieſelbe. Medea vermag as Meer vor- und rückwärts zu treiben; die Elfen verfolgen hier ie weichenden Wogen und fliehen, wenn ſie zurückkehren. Sowohl Medea als auch Proſpero berufen ſich auf die Fähigkeit, den himmel zu bewölken, die Sonne zu verdunkeln, die Winde zu ent- ſſeln, Bäume zu zerſplittern oder mit den Wurzeln auszureißen, gar Berge zittern zu machen und Gräber zu zwingen, daß ſie ch öffnen und die Toten wieder herausgeben.

Was die Namen im Sturm angeht, ſo kommen Proſpero nd Stephano ſchon in Ben Jonſons Every man is his humour (1595) vor; Proſpero war außerdem der Name eines r Shakeſpeares Zeit bekannten Reitlehrers in London. Malone itete ſeinerzeit den Namen Caliban von Canibal her. Es iſt öglich, daß dieſer Menſchenfreſſername Shakeſpeare vorgeſchwebt at, obgleich Caliban gar keine Neigung zur Menſchenfreſſerei hat. s iſt ſogar wahrſcheinlich, da die bei der Schilderung von onzalos Utopie von Shakeſpeare benutzte Stelle aus Montaigne ch in einem Des Cannibales überſchriebenen Kapitel befindet. urneß, der eine ſo groß angelegte und vortreffliche Shakeſpeare- usgabe begonnen hat, findet dieſe Auslegung ungereimt. Er iſt neigt, mit Th. Elze den Namen von der in der Nähe von Tunis elegenen Stadt Calibia herzuleiten; doch iſt der Zuſammenhang wiſchen Caliban und Calibia keineswegs einleuchtender. Den amen Ariel fand Shakeſpeare in Jeſaia (29, 1) als den Namen er Stadt, wo David ſich niederließ, und nahm ihn natürlich

wegen der Klangähnlichkeit mit dem lateinischen und englischen Wort für Luft auf.

Hiermit ist wohl alles erschöpft, was über die literarischen Quellen des Sturmes zu bemerken ist. Es mag nur noch hinzugefügt werden, daß Dryden und Davenant zu ihrer entsetzlichen Bearbeitung des Sturmes, die 1670 in London erschien, Partien aus Calderons oben erwähntem Werke En esta vida todo es vertad y todo es mentira stark benutzt haben und so z Miranda, die nie einen Mann gesehen hat, als Gegenstück Hippolyto, der nie ein Weib gesehen hat, aufstellen konnten.

XXII.

Obgleich der Sturm als Schauspiel betrachtet dramatisch er Spannung entbehrt, ist das Stück doch so überströmend reich an Poesie — von einer mächtigen magisch wirkenden Einbildungskraft erzeugt — daß es wie eine kleine, in sich begrenzte Welt durch die Fähigkeit des Vollkommenen, zu entzücken, das Gemüt des Lesers überwältigt. Wenn ein gewöhnlicher Mensch sich einen lehrreichen Eindruck von seiner Kleinheit und von dem Erhebenden in der unberechenbaren Größe eines wirklichen Genies verschaffen will, so möge er sich in dieses letzte Meisterwerk von Shakespeare vertiefen. Kniefällige Bewunderung wird recht häufig die Folge dieses Studiums sein.

Shakespeare hat hier freier als je gedichtet, seitdem er den Sommernachtstraum und den ersten Teil von Heinrich IV. schrieb. Er konnte und mußte dies, weil er trotz der Rücksichten, welche die Gelegenheit ihm vorschrieb, und trotz des Zwanges, den sie ihm auferlegte, sich hier mehr als irgendwo sonst in diesen seinen letzten Jahren mit seiner ganzen Persönlichkeit an seine Arbeit hingab. Das Stück ist unter den Werken dieses Zeitraumes dasjenige, das einem Bekenntnis am ähnlichsten sieht. Shakespeare ist, außer in Hamlet und Timon, früher nie so persönlich gewesen.

In gewisser Beziehung kann man vom Sturm sagen, daß das Stück im Zusammenhang mit dem Seelenzustande des düsteren Zeitraumes geschrieben ist. Wiederum ist hier von empörender Undankbarkeit die Rede, von List und Gewalt, gegen den Guten ausgeübt.

Herzog Prospero von Mailand, der, in wissenschaftliche Forschungen vertieft, in seinem Bücherſaal ſein wahres Herzogtum ind, hatte unvorsichtig die Verwaltung seines kleinen Reiches einem Bruder Antonio überlassen; sein Vertrauen rief Antonios alschheit wach. Dieser wußte alle von Prospero angestellten Beamten für sich zu gewinnen, verband sich mit dem Feinde Prosperos, em König Alonso von Neapel, machte das früher freie Mailand u einem Vasallenstaat dieses Königs, zog auch dessen Bruder Sebastian mit in den Verrat hinein, überrumpelte und stürzte ann seinen Bruder und ließ ihn mit seiner dreijährigen Tochter u einem gebrechlichen Boote auf dem Meere aussetzen. Ein Edelmann aus Neapel, namens Gonzalo, versah das Boot aus Mitid nicht nur mit Lebensmitteln, sondern auch mit neuen Kleidern, Hausgerät und den Prospero so werten Büchern, auf denen seine übermenschliche Macht beruht. Auf einer unbewohnten Insel trieb as Boot an Land. Hier erlangt Prospero durch seine Forschung ie Herrschaft über die Geisterwelt, unterwarf sich mit ihrer Hilfe en einzigen Urbewohner des Landes, Caliban, und lebte dann in Stille und Einsamkeit für die Entwickelung und Veredelung seines Geistes, für die Freude an der Natur, für die sorgfältigste Erziehung seiner Tochter, durch die er sie bald so weit gebracht hat, wie es bei Fürstentöchtern selten der Fall ist. Zwölf Jahre sind ergangen, Miranda ist fünfzehn Jahre alt, da das Stück beginnt.

Prospero weiß, daß sein Glücksstern gerade im Zenith steht. Er kann alle seine alten Feinde in seine Gewalt bekommen. Der König von Neapel hat seine Tochter Claribella mit dem Könige von Tunis verheiratet; die Hochzeit hat, wunderlich genug, bei dem Bräutigam stattgefunden (es ist wohl auch das erste Mal, daß ein christlicher König von Neapel seine Tochter einem Mohammedaner zur Gattin gab), und als er mit seinem ganzen Gefolge, darunter sein Bruder und dem Thronräuber Antonio, auf der Heimreise begriffen ist, entfesselt Prospero durch seine Magie den Sturm, der die ganze Gesellschaft nach seiner Insel verschlägt, wo sie hinlänglich gedemütigt und umhergetummelt wird, bis Prospero ihnen endlich verzeiht, nachdem der Königssohn Ferdinand, durch die ihm auferlegten Proben gereift, in Übereinstimmung mit Prosperos heimlichem Wunsche mit der lieblichen Miranda vereinigt worden ist.

17*

Im Sturm hat Shakespeare augenscheinlich mit vollem Bewußtsein ein Gesamtbild der Menschheit, wie sie ihm jetzt erschien, geben wollen. Es finden sich hier — was bei ihm etwas ganz Neues ist — typische Gestalten für die verschiedenen Phasen des Menschengeschlechtes.

Caliban ist der Vorzeitstypus, der Urbewohner, die Tiergestalt, die sich zu der ersten rohen Menschengestalt entwickelt hat, Prospero dagegen der Typus der höchsten Veredlung der Menschennatur, der Zukunftsmensch, der Übermensch, der wirkliche Zauberer.

Shakespeare hatte, wie wir sahen, einige Jahre vorher den Entwurf zu einer solchen Gestalt gemacht, als er Cerimon in Perikles (siehe 3. Teil, Seite 165) in unbestimmten Umrissen skizzierte. Prospero ist die Ausführung dessen, was die Hauptreplik Cerimons nur lose andeutet: eine Persönlichkeit, die sich alle die segensreichen Kräfte, die den Metallen, den Steinen und den Pflanzen inne wohnen, untertan gemacht hat. Er ist ein Wesen mit fürstlichem Gepräge, das sich die äußere Natur unterworfen, seine innere, häufig aufbrausende Natur ins Gleichgewicht gebracht und die Bitterkeit über das ihm zugefügte Unrecht in die seinen reichen Seelenleben entströmende Harmonie ertränkt hat.

Bitteres Unrecht ist ihm geschehen wie allen anderen Helden und Heldinnen Shakespeares aus dem letzten Jahrzehnt (Perikles, Imogen, Hermione ebensowohl wie Lear und Timon). Gegen Prospero ist sogar mehr gesündigt worden als gegen den Menschenfeind; er hat mehr gelitten, mehr verloren durch die Undankbarkeit. Er hat ja sein Vermögen nicht vergeudet wie Timon; er hat über Beschäftigungen höherer Natur seine weltlichen Interessen vernachlässigt und ist seiner Sorglosigkeit und seinem Vertrauen zum Opfer gefallen.

Das Unrecht, worunter Imogen und Hermione litten, war nicht so abscheulichen Ursprungs als das, wodurch er gestürzt worden ist; jenes Unrecht entsprang irregeleiteter Liebe, konnte daher schließlich leichter Verzeihung erlangen; das ihm widerfahrene Unrecht entsprang lauter niedrigen Leidenschaften: Neid, Habsucht. Durch Leiden geprüft ist er gleichzeitig durch sie so gestählt, daß er, als der Schlag ihn trifft, weit entfernt machtlos zusammenzusinken, nun erst Macht entfaltet und zwar eine umfassende, fürchterliche Macht. Er wird der große unwiderstehliche Magus —

der Shakespeare solange gewesen war. Seine Tochter, die ein Kind ist, kennt und begreift nicht, was er vollbringen kann; aber seine Feinde bekommen es zu fühlen; er spielt mit ihnen, zwingt sie, ihr Auftreten gegen ihn zu bereuen, und vergibt ihnen dann mit der hohen Überlegenheit, zu der Timon sich nie zu erheben vermochte, doch auch ohne die alles auslöschende Zärtlichkeit, womit Imogen und Hermione den reuigen Missetäter begnadigten.

In seiner Vergebung ist weniger von Menschenliebe zum Sünder als von dem Element, das während der vergangenen Jahre solange und so ausschließlich die Seele Shakespeares erfüllt hatte: die Verachtung. Sein Vergeben ist die verachtende Gleichgültigkeit nicht so sehr des Machthabers, der sich imstande fühlt, seine Feinde nötigenfalls aufs neue zu überwältigen, als vielmehr des Weisen, den die Wandelbarkeit seines äußeren Geschicks nicht mehr sonderlich rührt.

In den kritischen Bemerkungen, mit denen Richard Garnett dieses Schauspiel in der Irvingausgabe versehen, hat er sehr treffend hervorgehoben: wenn Prospero ohne Selbstüberwindung vergeben könne, so beruhe dies darauf, daß er sich eigentlich aus dem verlorenen Herzogtum nicht viel mache und den Zorn über die Niederträchtigkeit, die ihn seines Reiches beraubt hat, nicht sonderlich tief fühle. Das Glück seiner Tochter ist das einzige, das ihn jetzt voll und ganz interessiert. Ja, er sagt sich so völlig von dem Dichten und Trachten der Welt los, daß er ohne irgendwelchen äußeren Zwang seinen Zauberstab zerbricht, sein Zauberbuch ertränkt und in den Reihen der gewöhnlichen Menschen einen Platz einnimmt, ohne etwas anderes zu bewahren als einen unverlierbaren Schatz an Lebenserfahrungen und Gedanken. Ich führe einen Passus von Garnett an, weil er überraschend mit der in dieser Schrift dargestellten Grundauffassung von Shakespeares Entwickelungsgang übereinstimmt.

„Daß diese Don Quijoteartige Höhe von Großmut bei Prospero nicht überrascht, das verrät, wie tief sein Wesen in Shakespeares eigener Natur begründet ist. Das Stück zeigt uns besser als irgend ein anderes, was die Disziplin des Lebens aus Shakespeare gemacht hatte, als er gegen fünfzig Jahre alt war. Bewußte Überlegenheit, unbefleckt von Hochmut, lebhafte Verachtung

gegen das Mittelmäßige und Niedrige, Nachsicht, mit einem seh[illegible] bedeutenden Teil von Verachtung durchsetzt, Gemütsklarheit, di[illegible] leidenschaftliche Liebe, doch keineswegs Zärtlichkeit ausschließt, In[illegible] telligenz, die über die Moralität emporragt, ohne sie jedoch au[illegible] irgendeine Weise zu vermindern oder zu verderben: das sind di[illegible] geistigen Züge des Mannes, bei dessen Entwickelung der Weltman[illegible] mit dem Dichter Schritt gehalten hatte, und der nun als da[illegible] vollendete Muster beider strahlte."

Mit anderen Worten: Seine eigene Natur strömte in d[illegible]e Prosperos hinüber. Daher ist Prospero nicht nur der hochsinni[illegible]e und große Mensch, sondern das Genie, d. h. das sinnbildlich g[illegible] schilderte, nicht wie in Hamlet psychologisch dargestellte Gen[illegible]e. Außerhalb Prosperos hörbar, sichtbar zeigt sich sein Geniu[illegible]; außerhalb Prosperos hörbar, sichtbar befindet sich sowohl d[illegible]er innere wie der äußere Widerstand, den er zu bekämpfen gehabt. — Die beiden Gestalten, in denen diese geistige Macht und dies[illegible]er Widerstand verkörpert sind, gehören zu den herrlichsten Schöpfung[illegible]n des Kunstgenies irgendeines Zeitalters und irgendeines Dichter[illegible]s. Ariel und Caliban sind ein übernatürliches und ein tierisch natü[illegible]liches Wesen, die das ganze Leben der Menschlichkeit erhalte[illegible]n haben.

Daß Prospero der Zukunftsmensch, der Übermensch ist, zei[illegible]t sich zunächst in seiner Herrschaft über die Naturkräfte. Er gi[illegible]t für einen Zauberer; und Shakespeare hat in dem 1607 verstorbene[illegible]n Dr. Dee, einem bedeutenden Gelehrten und gewissenhaften Mann[illegible], der selbst glaubte, Geister und Teufel zitieren zu können, un[illegible]d dieserhalb bei seinen Zeitgenossen im höchsten Ansehen stand, fü[illegible]r die äußere Ausstattung Prosperos ein Modell gefunden. Selbst[illegible]verständlich würde zu Shakespeares Zeit ein nur mit einem ge[illegible]ringen Teil der heutigen Naturwissenschaft ausgerüsteter Mann für einen unbegreiflichen, unüberwindlichen Zauberer gegolten haben. Unbewußt nimmt Shakespeare also in Prospero nur die Zeitentwickelung vorweg.

Statt ihm nun nur einen Zauberstab zu verleihen, zog der Dichter es im Interesse der poetischen Belebung vor, ihm die Naturkraft selbst als dienenden Geist zu überweisen, und so schaffte er denn Ariel in Übereinstimmung mit seinem eigenen dichterischen Programm aus dem Sommernachtstraum (V, 1):

Und wie die ſchwangre Phantaſie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Geſtaltet ſie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts und gibt ihm feſten Wohnſitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
Empfindet ſie nur irgendeine Freude,
Sie ahndet einen Bringer dieſer Freude.

Ein ſolcher Freudenbringer iſt Ariel. Sobald er ſich zeigt, iſt der Zuſchauer zufrieden und vergnüglicher Eindrücke ſicher. Er iſt der einzige gute Engel, der in der Geſchichte der Poeſie intereſſiert und als ein lebendiges Weſen wirkt — ein nicht chriſtlicher Engel, Geiſt oder Elf, Verkünder von Proſperos Gedanken und Vollſtrecker ſeines Willens mit der Kraft aller der Elementargeiſter, über die der große Magus gebietet. Er iſt gleichſam ein Sinnbild von Shakeſpeares eigenem Genius; er iſt in Wahrheit der freundliche, vertraute Geiſt, den zu beſitzen, wie Shakeſpeare im ſechsundachtzigſten Sonett ſagt, ein anderer Dichter ſich rühmte. Seine Sehnſucht nach Befreiung von ſeinem Dienſte enthält daher eine ganz eigentümliche und rührende Symbolik für die Sehnſucht von Shakeſpeares Genius nach Ruhe.

Er beſitzt die Allgegenwart und das Verwandlungsvermögen der Phantaſie. Er wandelt über den Schaum des Meeres, läuft auf dem ſcharfen Nordwind, gräbt ſich in die gefrorene Erde hinab. Bald iſt er Feuergeiſt und verbreitet Schrecken, lodert mehrflammig auf dem Maſt, an den Raaen, längs des Bugſpriets eines Schiffes empor, fließt dann in einen Feuerſtrahl zuſammen und ſchlägt ein mit der Schnelligkeit des Blitzes. Er verwandelt ſich in ein Meerweib, ſpielt und ſingt lockende Lieder, bald ſichtbar, bald unſichtbar. Er iſt ſelbſt gleichſam eine gaukelnde Muſik, wie die Töne der Luft, bald Hundegebell, bald Hahnengeſchrei, bald das beredte Plätſchern der Wellen. Denn ſeinem innerſten Weſen und ſeinem Namen nach iſt er Luftgeiſt, Luftſpiegelung, Licht- und Lauthalluzination. Er iſt wie ein Vogel, er kann wirken wie eine Harpye, kann ſeinen Weg im Dunkel finden, kann zur Mitternachtszeit von den verhexten Bermudasinſeln Tau holen; er dient mit Treue und Eifer den Guten, erſchreckt, verwirrt und hänſelt die Schlechten, iſt anmutig und leicht, blitzſchnell und fein.

Er ſtand vormals bei der Hexe Sycorax in Dienſten; da er aber ihr Mißvergnügen erregte, ſo zwängte ſie ihn in die Spalte einer Fichte ein, und erſt nach vieljähriger Gefangenſchaft wurde er durch Proſperos Zaubermacht von dieſer Pein erlöſt. Zum Danke dafür dient er ihm, ſehnt ſich jedoch ſtets nach der ihm nach einer gewiſſen Friſt verſprochenen Freiheit. Obgleich ſein Weſen Luft iſt, ſo kann er doch ſehr wohl Mitleid empfinden und ſich in Ergebenheitsgefühle verſetzen, die er eigentlich nicht hegt. Das Dienſtverhältnis peinigt ihn indeſſen ſo ſehr, daß er den Tage, da die Stunde ſeiner Freiheit ſchlägt, mit Freuden entgegenſieht.

Während alſo Ariel Luft- und Feuergeiſt iſt, deſſen Weſen ſich in Schabernack und Muſik auflöſt, bildet die Erde das Element Calibans; er iſt eine Art von Landfiſch, eine aus ſchweren und groben Stoffen geformtes Weſen, das Proſpero aus einem tieriſchen Daſein zu einem menſchlichen emporgehoben hat, ohne ihm jedoch eine wirkliche Kultur einimpfen zu können. Als Proſpero zur Inſel kam, verzog er Caliban, ſtreichelte ihn oft, gab ihm Waſſer mit Saft von Beeren zu trinken, lehrte ihn „das große Licht und das kleine“ nennen, nahm ihn in ſein Haus auf und brachte ihm allmählich die Kunſt der Rede bei. Das alles änderte ſich jedoch, als Caliban in ſeinem wilden Triebe ſich an Miranda vergreifen wollte. Von nun an hat Proſpero ihn als einen Sklaven behandelt und benutzt. Und wunderlich genug, Shakeſpeare hat Caliban durchaus nicht als ein gänzlich rohes, proſaiſches, von der Poeſie der verzauberten Inſel unberührtes Weſen ſtempeln wollen. Während die vulgären Fremden Stephano und Trinculo in der Regel in Proſa ſprechen, iſt Calibans Rede ſtets rhythmiſch, ja wenige Verſe des Stückes ſind ſo melodiſch ſchön als die, welche ſeinen tieriſchen Lippen entſtrömen. Es iſt dies gleichſam eine Erinnerung an die Zeit, da er innerhalb des Zauberkreiſes mit Proſpero und Miranda als deren Genoſſe zuſammen lebte.

Seitdem er jedoch von ihrem Genoſſen zu ihrem Sklaven herabgeſunken, iſt alle Dankbarkeit für früher erwieſene Wohltaten aus ſeinem Gemüte verſchwunden, und er gebraucht die Sprache, die er gelernt hat, nur um ſeinen Herrn, der ihm, dem Urbewohner, ſein Königreich geraubt hat, zu verfluchen. Er hat den Haß des Wilden gegen den ziviliſierten Eroberer.

Wir sahen, daß Shakespeare während dieses seines letzten höpferischen Zeitraumes bei seinem Abscheu vor den Lastern des)of- und Kulturlebens sich geneigt fühlte, von einer Art von laturzustand fern von aller Zivilisation zu träumen (Cymbeline). lber sein Instinkt war allzu sicher, seine Weisheit allzu gesund, ls daß er je mit den Utopisten seinerzeit an einen ursprünglichen Zustand der Reinheit und des Seelenadels oder an ein der geschicht- ichen Zeit vorhergehendes Goldalter geglaubt hätte. Caliban ist nter anderm ein Protest gegen diese Schwärmervorstellung, und Shakespeare hat mit dieser Art von Phantastereien geradezu Scherz etrieben in den von Montaigne entlehnten und Gonzalo in den Kund gelegten Zeilen über die Einrichtung eines Idealstaates ohne)andel, Obrigkeit und Gelahrtheit, ohne Reichtum und Armut, hne Korn, Wein oder Öl und ohne irgendwelche Arbeit, wo alle üßig gingen. Caliban ist also der Mensch der Urzeit, der Mensch er Vorzeit, doch so, daß ein dichterisch angelegter Philosoph unserer Tage die Züge des ewigen Pöbels in ihm gefunden hat. Es war hrreich zu sehen, mit wie geringen Änderungen Renan ihn zu inem modernen Sinnbild machen und zeigen konnte, wie Caliban ls die dumme, bäuerisch-schlaue Demokratie aufgefaßt), wenn er ekämmt und gewaschen worden, genau ebensogut wie die alte ristokratisch-kirchliche Despotie die konservative Tonart anstimmen, ie Kunst beschützen, sich der Wissenschaft gnädig annehmen)nne usw.

Caliban ist bei Shakespeare vom Teufel mit der Hexe Sycorax zeugt und kann sich selbstverständlich bei diesem Ursprunge schwer- ich zu engelgleicher Güte oder Reinheit erheben. Da er indessen ehr eine Elementarmacht als ein Mensch ist, so ruft er im Ge- üt des Zuschauers keine Entrüstung oder Verachtung hervor, ndern wirkt nur belustigend. Er ist mit überlegenem Humor rfunden und ausgeführt. Er symbolisiert humoristisch die wilden ingeborenen, welche die Engländer in Amerika antrafen, und denen e in Form von Alkohol die Segnungen der Zivilisation schenkten. icht nur witzig, sondern geradezu tiefsinnig ist die Szene (II, 2), n welcher Caliban, der Trinculo und Stephano anfangs für zwei on Prospero ihm zur Qual ausgesandte Geister hält, sich weiß achen läßt, Trinculo sei früher der Mann im Monde gewesen, en Miranda ihm in schönen mondhellen Nächten gezeigt habe,

und ihn als seinen Gott anbetet, weil er die Flasche mit dem himmlischen Trank besitzt und sie ihm an den Mund gesetzt und ihm den wundervollen Rausch verschafft hat, den das feurige Wasser hervorruft.

In die Mitte zwischen die beiden Symbole der höchsten Kultur und der rohesten Natur stellte Shakespeare dann die Jungfrau, edel an Leib und Seele wie ihr Vater, und doch so ganz und so ausschließlich Naturkind, daß sie ohne irgendwelchen Widerstand jedem Triebe folgt, daher auch dem Naturtriebe der Liebe. Sie ist das Gegenstück zu dem in Prospero dargestellten Mannesideal, das weiblich Bewundernswürdige (daher der Name Miranda). Um sie ganz unberührt und frisch zu bewahren, hat Shakespeare sie beinahe so jung gemacht wie seine Julia, und um den Eindruck der jungfräulichen Unberührtheit noch mehr zu erhöhen, hat er den später von den Spaniern gebrauchten und mißbrauchten Zug angewandt, sie heranwachsen zu lassen, ohne daß sie je ein einziges junges Wesen des anderen Geschlechts gesehen hätte. Daher die gegenseitige Bewunderung, als sie mit Ferdinand zusammentrifft. Sie sagt am Schlusse des ersten Aufzuges:

> Glaubt mir, Vater,
> 's ist herrlich von Gestalt; doch ist's ein Geist.

Und als Prospero dieses verneint:

> Nennen möcht' ich
> Ein göttlich Ding ihn: nichts natürliches
> Sah ich so edel je.

Ferdinand steht nicht vor ihr zurück:

> Schönes Wunder,
> Seid Ihr ein Mädchen oder nicht?

Prospero, dessen Größe sich nicht weniger in seiner Macht über die Menschen zeigt als in seiner Herrschaft über die Natur, hat Ferdinand und Miranda zusammengeführt, und er läßt, obgleich er sich über die gegenseitige Anziehung zwischen den beiden erbittert stellt, alles sich genau so zwischen ihnen entwickeln, wie er es will, und wie er es vorhergesehen hat.

Prospero schaut mit derselben Sicherheit in die Menschenseelen hinein wie Shakespeare. Prospero waltet allen seinen

Umgebungen gegenüber ebenso unzweifelhaft als Vorsehung, wie Shakespeare gegenüber seinen erdichteten Gestalten. Es ist fast ein sinnbildlicher Zug, wenn Prospero seinen fremden Gästen die beiden jungen Leute zeigt, wie sie Schach spielen; sie spielen, wie sie wollen, zugleich aber wie sie sollen. Es liegt übrigens beinahe etwas Persönliches in Shakespeares Schilderung des erziehenden und ermahnenden Verhältnisses, in dem Prospero zu dem liebenden Paare steht. Garnett hat aus der wiederholten Aufforderung an Ferdinand, nicht dem Triebe des Blutes zu folgen, sondern Enthaltsamkeit zu zeigen, bis die Stunde der Hochzeit schlage, schließen wollen, das Stück müsse mehrere Tage vor der Vollziehung der fürstlichen Hochzeitszeremonien aufgeführt worden sein. Doch zielen diese Warnungen schwerlich auf den Pfalzgrafen als Bräutigam ab. Das würde ja wie eine Taktlosigkeit, wie Naseweisheit geklungen haben. Nein, weit eher liegt, wie schon (1. Teil, S. 47) erwähnt, ein wehmütiges Bekenntnis und eine rein persönliche Erinnerung vor. Shakespeare kann nicht in den Verdacht geraten, in erotischen Fragen der Formenverehrung gehuldigt zu haben. In Maß für Maß wird, wie wir sahen, der Standpunkt verfochten, daß jenes, wenn auch ohne Zeremonien, zwischen den beiden Liebenden gestiftete Verhältnis, das so hart bestraft werden soll, ebenso gut sei wie eine Ehe. Er spricht also nicht aus Formenglauben, sondern aus Erfahrung. Jetzt, da er in seinen Gedanken schon auf der Heimreise nach Stratford begriffen ist und sich lebhaft ausmalt, was seiner dort harrt, jetzt ist die Erinnerung wieder in ihm erwacht, wie er selbst und Anna Hathaway seinerzeit ihrer Verbindung vorgegriffen hatten, und er nennt als die ihm bekannte Strafe den Fluch (IV, 1):

> Dürrer Haß,
> Scheeläugiger Verdruß und Zwist bestreut
> Das Bett, das euch vereint, mit ekkem Unkraut,
> Daß ihr es beide haßt.

Shakespeare übernahm, wie wir bemerkten, aus irgendeiner Quelle, daß der junge Freier sich der Prüfung unterwerfen muß, Brennholz zu schleppen. Durch die Übernahme dieses Zuges scheint er das Dienen aus Liebe als das schöne und große Vorrecht des Menschen haben darstellen zu wollen. Für Caliban ist jeder Dienst Sklaverei; er brüllt durch das ganze Stück nach Freiheit und zwar

am ſtärkſten, wenn er betrunken iſt. Doch auch für Ariel iſt jedes Dienſtverhältnis, ſelbſt einem höheren Weſen gegenüber, nur Qual. Dem Menſchen allein iſt es eine Freude zu dienen, wenn er liebt. Darum trägt Ferdinand Miranda zuliebe ohne Klage, ja mit Befriedigung die ihm auferlegte Prüfung (III, 1):

Ich bin nach meinem Stand
Ein Prinz, Miranda, ja, ich denk', ein König ....
Den Augenblick, da Euch ich ſah, da flog
Mein Herz in Euren Dienſt; da wohnt's nun, mich
Zum Knecht zu machen ....

Und ſie hat ihrerſeits dieſelbe Empfindung von der Seligkeit des Dienens:

Ich bin Euer Weib, wenn Ihr mich haben wollt,
Sonſt ſterb' ich Eure Magd; Ihr könnt mir's weigern,
Gefährtin Euch zu ſein, doch Dienerin
Will ich Euch ſein, Ihr wollet oder nicht.

Und kraft eines ganz verwandten Gefühls kehrt Proſpero nach ſeinem Mailand zurück, um ſeine Verpflichtungen gegen das Reich zu erfüllen, deſſen Regierung er ſeinerzeit vernachläſſigt hat.

Der Sturm hat gewiſſe Analogien mit dem Sommernachtstraum. Hier wie dort eine phantaſtiſche Welt. Hier wie dort ſpielen himmliſche Mächte mit irdiſchen Toren. Die Art und Weiſe, wie Caliban in dem Trunkenbold Trinculo einen Gott erblickt, erinnert an Titanias verliebte Anbetung des Eſels Zettel. Beide Stücke ſind ferner Hochzeitsfeſtſpiele. Aber dennoch, welch ein Gegenſatz! Der Sommernachtstraum iſt von Shakeſpeare im Alter von ungefähr ſechsundzwanzig Jahren geſchrieben worden als eines ſeiner erſten ſelbſtändigen Werke und bedeutet ſeinen erſten Triumph. Hier iſt alles Sommer. Der Sturm iſt dagegen von Shakeſpeare in ſeinem neunundvierzigſtem Lebensjahre als ein Abſchied von der Kunſt und dem Künſtlerleben geſchrieben worden, und in dieſem Schauſpiele iſt alles Herbſt.

Die Landſchaft iſt durch und durch eine Herbſtlandſchaft, und die Zeit iſt die Tag- und Nachtgleiche mit ihren Stürmen und Schiffbrüchen. Mit ſorgfältiger Kunſt ſind alle Pflanzen, die genannt werden, ſogar die nur in den Vergleichen vorkommenden, Herbſtblumen, Obſt oder Gewächſe, die in einer nördlichen Land-

schaft vorzüglich im Herbste vorkommen. Denn trotz der südlichen Lage der Insel und der im Schauspiele vorkommenden südlichen Namen ist das Klima als ein nordisches und als ein recht rauhes geschildert. Sogar die Repliken der Götter, z. B. der Monolog der Ceres, zeigen, daß die Jahreszeit der späte September ist — der jetzigen Lebensperiode und Stimmung Shakespeares entsprechend.

Und kein Mittel, Stimmung hervorzurufen, ist unbenutzt gelassen. Die Untergangswehmut, die aus der großen Rede Prosperos über das spurlose Verschwinden alles Lebens hervorklingt, harmoniert mit der Jahreszeit des Stückes und mit Shakespeares jetziger Grundanschauung: Wir sind aus demselben Stoff wie unsere Träume; tiefer Schlaf, ehe wir zum Leben erwachen, und tiefer Schlaf nachher. Und wie persönlich klingt es nicht, wenn Prospero in der letzten Szene des Stückes sagt:

> Dann zieh' ich in mein Mailand, wo mein dritter
> Gedanke soll das Grab sein.

Wie deutlich fühlt man, daß Stratford jenes Mailand des Dichters war, gleichwie die Sehnsucht Ariels die Sehnsucht seines eigenen Genius nach Ruhe versinnbildlichte. Er hatte zur Genüge gekostet von der Last der Arbeit, von dem anstrengenden Zauber der Phantasie, von der Kunst, vom Leben in der großen Stadt, und das Gefühl von der Fruchtlosigkeit allen Strebens hat ihn ergriffen. Er glaubt durchaus nicht, daß sein Lebenswerk Spuren hinterlassen oder Folgen haben werde:

> Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler,
> Wie ich Euch sagte, waren Geister und
> Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.

Wie Prospero hatte er seinerzeit sein Ansehen eingebüßt, indem er seiner Kunst oblag, und auf dem Ozean des Lebens war er an der verzauberten Insel gelandet, wo er Herr und Meister wurde, über Geister gebot, und den Lichtgeist zum Diener, den Geist der Roheit zum Sklaven hatte. Auf sein wie auf Prosperos Geheiß hatten die Gräber sich geöffnet, und die Gestalten der Vorzeit waren durch seine Zauberkunst von den Toten auferstanden. Die Worte, womit Prospero den fünften Aufzug eröffnet, ent-

ſprängen denn auch trotz aller düſteren Gedanken an den Tod und aller müden Gedanken an die Ruhe ſeinen eigenen Lippen:

Jetzt naht ſich der Vollendung mein Entwurf,
Mein Zauber reißt nicht, meine Geiſter folgen,
Die Zeit geht aufrecht unter ihrer Laſt.

Alles iſt bald vollbracht, und für Ariel ſchlägt die Stunde der Freiheit. Ohne Wehmut iſt der Abſchied zwiſchen dem Meiſter und ſeinem Genius keineswegs. Daher zuerſt:

Mein Liebling Ariel! Ja, du wirſt mir fehlen,
Doch ſollſt du Freiheit haben.

Denn Proſpero hat ſich ſelbſt gelobt und feſt beſchloſſen, daß es mit ſeiner Zauberei nun ein Ende haben ſolle. Daher zuletzt:

Mein Herzens-Ariel,
Dies liegt dir ob; dann in die Elemente!
Sei frei und leb' du wohl!

Im eigenen Namen hat er ſchon von ſeinen Elfen Abſchied genommen, und noch nie hatten auf Shakeſpeares Bühne die Worte einer dargeſtellten Geſtalt in dem Grad perſönlich geklungen, wie wenn Proſpero ſagt:

Doch dieſes grauſe Zaubern
Schwör' hier ich ab; und hab' ich erſt — wie jetzt
Ich's tue, — himmliſche Muſik gefordert,
. . . . . ſo brech' ich meinen Stab,
Begrab' ihn manche Klafter in die Erde,
Und tiefer, als ein Senkblei je geforſcht,
Will ich mein Buch ertränken.

Dann ertönt feierliche Muſik. Und Shakeſpeares Lebewohl an ſeine Kunſt war ausgeſprochen.

Die Mitarbeiterſchaft an Heinrich VIII. ſowie das Ausarbeiten und Inſzeneſetzen des Sturmes bilden den letzten Ausſchlag ſeiner Tätigkeit für das Theater. Aller Wahrſcheinlichkeit nach hat er nur den Schluß der Hoffeſte abgewartet, um ſeinen lange gehegten Plan, London zu verlaſſen und ſich nach Stratford zurückzuziehen, zur Ausführung zu bringen. Die recht törichten Sticheleien Ben Jonſons über ſein letztes Meiſterwerk, der Ausfall

gegen those, that beget tales, tempests and such like drolleries (siehe 2. Teil, S. 133) trafen ihn nicht mehr in London. Bei der Besprechung seiner Bestrebungen, sein Kapital zu vermehren und in Stratford Häuser und Ländereien anzukaufen, haben wir gezeigt, daß ihm schon früh das Ziel vorgeschwebt haben muß, die Hauptstadt zu verlassen, das Theater und die Literatur aufzugeben, um seine letzten Lebensjahre auf dem Lande zu verbringen (siehe 1. Teil, S. 201). Wenn er nach Vollendung des Sturmes die Ausführung dieses Entschlusses noch aufgeschoben hat, so traf nur vier Monate später ein Ereignis ein, das ihm ein letzter und entscheidender Sporn zum Aufbruche sein mußte. Im Juni 1613 geriet, wie wir sahen, während einer Aufführung von Heinrich VIII. das Globetheater in Brand und wurde völlig von den Flammen verzehrt. Es war der Schauplatz seiner langjährigen Wirksamkeit, der so in Rauch aufging und spurlos verschwand. Wahrscheinlich hatte er einen Anteil an der szenischen Ausstattung und an den Kostümen, die gänzlich verbrannten. Jedenfalls wurden alle Handschriften zu seinen zahlreichen Schauspielen, die sich im Theater befanden, dieser ganze, nicht zu taxierende Schatz, ein Raub der Flammen, ein für ihn gewiß schmerzlicher, für die Nachwelt unersetzlicher Verlust.

XXIII.

Es muß ein bedeutungsvoller Tag in Shakespeares Leben gewesen sein, jener Tag, da er — nachdem er seine Wohnung in London aufgegeben hatte — sein Pferd bestieg, um nach Stratford-on-Avon zurückzureiten und sich dort dauernd niederzulassen.

Sicherlich hat er da an den Tag zurückdenken müssen, da er im Jahre 1585, achtundzwanzig Jahre jünger, seinen ersten Ritt von Stratford nach London unternahm, um in der großen Stadt sein Glück zu versuchen, und da das Leben von den Nebeln der Ungewißheit und der Erwartungen eingehüllt vor ihm lag. Damals hatte sein Herz laut gepocht, während sein Pferd dahintrabte. Damals hatte er gefühlt, was er später in seinem Heinrich V. (III, 7) den französischen Thronerben sagen ließ: Wenn ich auf meinem Gaul reite, so schwebe ich in Lüften, ich bin ein Falke; er trabt auf der Luft, die Erde singt, wenn er sie berührt; das

schlechteste Horn seines Hufes ist musikalischer als die Pfeife des Hermes.

Jetzt lag das Leben hinter ihm. Was er erhofft hatte, war in gewisser Beziehung über alles Erwarten in Erfüllung gegangen. Er war ein berühmter Mann, ein Mann, der sich eine Stufe über seinen Stand emporgeschwungen hatte, und er war vor allen Dingen ein sehr wohlhabender Mann — doch glücklich fühlte er sich nicht.

Mehr hatte die große Stadt, in der er beinahe ein Menschenalter verbracht hatte, ihn gleichwohl nicht zu fesseln vermocht, als daß er sie ohne Entbehrung verlassen konnte. Weder Mann noch Weib waren ihm dort so teuer, daß er seinet- oder ihretwegen das Gewimmel der Stille, die Gesellschaftlichkeit der Einsamkeit, den Aufenthalt in London der zurückgezogenen Existenz auf dem Lande im Kreise seiner Verwandten und im innigen Verein mit der Natur vorgezogen hätte.

Er hatte genug gearbeitet, sein Arbeitstag war zu Ende, und er konnte nun endgültig seinen Namen von dem Flecken reinwaschen, den seine Schauspielertätigkeit ihm angeheftet hatte. Während der letzten neun Jahre war er nicht mehr auf der Bühne aufgetreten; er hatte seine Rollen an andere abgegeben; nunmehr war der Augenblick gekommen, da es ihm auch keine Freude mehr machte, die Feder zu führen; es gab niemanden, für den er fernerhin hätte dichten oder Schauspiele in Szene setzen mögen; die neue Generation, die jetzt das Theater besuchte, war ihm fremd. Auch gab es in London niemanden, der es beachtete, daß er die Stadt verließ; seine Mitbürger versuchten es nicht, ihn zurückzuhalten, und es wurden ihm zu Ehren keinerlei Abschiedsfestlichkeiten veranstaltet.

Er gedachte seiner ersten Ankunft in London, da er, wie jeder arme Reisende, sein Pferd in Smithfield verkauft hatte. Nun hatte er die Mittel, viele Pferde zu halten, aber das Reiten belebte seinen Humor nicht mehr so wie damals, als er einundzwanzig Jahre alt war. Da hatte der Wind mit den unter seinem Hute hervorhängenden Locken gespielt. Nun war er gealtert und kahlköpfig.

Drei Tage dauerte die Reise von London nach Stratford. Er kehrte in den Wirtshäusern ein, wo er auf seinen jährlichen

Hin- und Herritten zu übernachten pflegte, wo er stets als bekannter Gast freundlich empfangen wurde und ein mit glänzend weißen Laken überzogenes Bett erhielt, für welche Fußgänger einen Extrapenny erlegen mußten, die ihm als Reiter jedoch unentgeltlich überlassen wurden. In Oxford empfing die Wirtin, die schöne Mrs. Davenant, ihn aufs beste; sie waren ja alte, gute Bekannte. Der kleine William, der 1606 geboren, war nun sieben Jahre alt und verriet — vielleicht durch Zufall — eine gewisse Ähnlichkeit mit den Zügen des Gastes.

Er ritt weiter, und vor „dem Auge seiner Seele", wie Hamlet sagt, tauchte Stratford auf, so wohl bekannt, und doch als Aufenthaltsort, als dauernder Aufenthaltsort, für ihn so neu.

Nach einer Unterbrechung von achtundzwanzig Jahren sollte er nun das tägliche Zusammenleben mit seiner Frau wieder anknüpfen. Mrs. Shakespeare war jetzt siebenundfünfzig Jahre, also im Verhältnis zu ihrem neunundvierzigjährigen Mann noch viel älter als damals, da sie beide als Liebende und Neuverheiratete fast gleichalterig waren, sie etwas mehr, er etwas weniger als zwanzig Jahre alt. Irgend eine geistige Verbindung konnte nach so langjähriger Trennung nicht zwischen ihnen bestehen. Ihre Ehe war zu einer Form eingeschrumpft.

Von den beiden Töchtern war Susanna, die ältere, nun dreißig Jahre; sie war seit sechs Jahren mit dem wohlangesehenen Arzte Dr. John Hall von Stratford verheiratet; die jüngere, Judith, war achtundzwanzig Jahre und noch ledig.

Die junge Familie Hall bewohnte mit der kleinen fünfjährigen Tochter ein malerisch gelegenes Haus in dem von Wald umgebenen Old Stratford; Mrs. Shakespeare und Judith wohnten in dem stattlichen Hause New Place. Doch der in diesen beiden Häusern herrschende Geist war nicht der Geist Shakespeares.

Man war nicht nur frömmelnd und puritanisch in Stratford, sondern man war frömmelnd und puritanisch in Shakespeares eigener Familie. Mit anderen Worten: die Macht, die in London sein großer Feind gewesen war, die Macht, die seinen Stand verunglimpft hatte, die Macht, die er zuweilen offen, meist jedoch in unzähligen, vorsichtigen Hindeutungen während seiner vieljährigen Tätigkeit als dramatischer Schriftsteller befehdet hatte und die seine Kunst auf Leben und Tod verfolgte, diese Macht hatte in seiner

Geburtsſtadt ihren ſiegreichen Einzug gehalten und hatte hinter ſeinem Rücken ſogar ſein eigenes zukünftiges Heim erobert.

Die Schließung ſämtlicher Theater, die in London erſt nach dem viele Jahre ſpäter erfolgenden völligen Siege des Puritanismus ſtattfand, war in Stratford ſchon vorbereitet. Strenge Verbote waren dort gegen die Aufführung von Schauſpielen erlaſſen worden — dieſen Schauſpielen, bei deren Aufführung Shakeſpeare ſeiner Zeit die Bekanntſchaft der Männer gemacht hatte, die ſeine Zuflucht und ſpäter ſeine Berufsgenoſſen in London wurden. Schon 160[illegible]2 hatte der Stadtrat es zum Beſchluß erhoben, daß kein Schauſpiel oder Zwiſchenſpiel im Gildehall aufgeführt werden dürfe, jenem langen, niedrigen Gebäude mit den acht aus kleinen Scheiben beſtehenden Fenſtern, dem einzigen Lokal in Stratford, wo überhaupt geſpielt werden konnte, und woran ſich für Shakeſpeare ſo manche Erinnerung knüpfte. Gerade über dem niedrigen Saal war ja im erſten Stockwerk die Schule, die er als Kind täglich beſuchte hatte; den Saal ſelbſt, der meiſtens verſchloſſen war, hatte er ja in ſeinen jungen Jahren mit heiligem Schaudern betreten, als ſich vor ſeinem Kinderauge zum erſtenmal die Herrlichkeit eines Theaters auftat. Schon vor elf Jahren hatte der weiſe Rat beſchloſſen, daß der Vogt, Alderman oder Bürger, der zu Schauſpielaufführungen Erlaubnis erteile, für jede Übertretung des Verbotes mit einer Geldbuße von zehn Shilling beſtraft werden ſolle. Da das Verbot jedoch nicht abſchreckend genug gewirkt hatte, ſo war dieſe Strafe vor kurzem (1612) von zehn Shilling zu der enormen Summe von zehn Pfund, nach unſerem heutigen Geldwerte ungefähr eintauſend Mark erhöht worden. Eine Geldbuße von tauſend Mark für eine einmalige Erlaubniserteilung zur Aufführung eines Schauſpiels in dem dazu allein geeigneten Saale der Stadt! Das war Fanatismus.

Und dieſer war in ſein Heim eingedrungen. Schon jetzt hatte ſich in ſeiner Familie die ſtreng puritaniſche Richtung entwickelt, die bei ſeinen Nachkommen ſo ſtark hervortrat, bis die Familie ausſtarb. Seine Gattin war in hohem Grade religiös. Es war mit ihr gegangen, wie mit ſo vielen anderen Frauen, die in ihrer Jugend Anlaß zu Tadel gegeben haben und ſich ſpäter durch um ſo größere Frömmigkeit auszeichnen. Sie hatte ſich ihren Mann eingefangen, als er achtzehn Jahre alt war, und ſie hatte damals

ht weniger heißes Blut gehabt als er; jetzt war sie ihm weit erlegen an kirchlicher Gesinnung. Doch auch mit den Töchtern nte er keinem geistigen Verkehr entgegensehen. Susanne war mm, ihr Mann noch frommer, und Judith unwissend wie ein nd. Jetzt rächte es sich an ihm, daß er bei seiner langen weseneit von seinem Heim die Erziehung der beiden Mädchen llig hatte vernachlässigen müssen.

Auf irgend welchen Austausch von Ideen und Eindrücken nte der große Künstler sich also nicht freuen, als er nun aus r Kulissenwelt seines Feenlandes auf dem Rücken seines Pferdes einem bürgerlichen Familienleben zurückkehrte. Was ihn nach ratford lockte, war allein die Gentlemanstellung, das Glück nicht hr spielen und schreiben zu müssen, um sich den Lebensunterlt zu verdienen, die Befriedigung auf eigenem Grund und Boden en und wandern zu können. Doch aus dem Umstande, daß er Stratford so wenig Erfreuliches zu erwarten hatte, können wir ließen, wie schwach die Bande waren, die ihn mit London verüpften, mit welchem Einsamkeitsgefühl und — da nun die tterkeit der vorhergehenden Jahre überwunden und neutralisiert r — mit welcher Gleichgültigkeit er die Hauptstadt, ihre Behner und ihre Zerstreuungen verlassen hat.

Die Ruhe in Stratford lockte ihn, das Otium, die Menschenre in den schmutzigen Straßen, jene Flucht von der Welt, die ein lag; wonach er sich aber wirklich sehnte, das war die Natur, t der er als Jüngling so vertraut gewesen war, die er während Jahre, da er Wie es euch gefällt und die verwandten Schauele schrieb, so bitter entbehrt, und von der er nun so lange gesondert gelebt hatte. Beinahe mehr als die Menschen in Strat-d zogen ihn die großen Gärten an, die er dort gekauft und ßtenteils selbst bepflanzt hatte, die Gärten mit all den schönen umen, die er von seinen Fenstern in New Place überschauen nte.

XXIV.

So war er denn wieder da, an dem Ort, wo er jeden Weg d Steg, jedes Haus, jedes Feld und jeden Strauch kannte. fs neue fühlte er sich betroffen von der Stille in den öden raßen, die so groß war, daß er stets seine eigenen Schritte

widerhallen hörte. Hier schlängelte der Fluß Avon sich blank und still zwischen Weidenbäumen hindurch, die über die Wasserfläche hinaushingen. Hier hatte er in seiner Jugend manchen Hirsch erlegt; diesen Fluß hatte er in Wie es euch gefällt zu dem Bache gemacht, an dessen Ufer sein Jacques den verwundeten Hirsch beobachtete, der so tiefe Seufzer ausstieß, daß jedesmal sein ledern Kleid sich fast zum Bersten dehnte, und dem dicke, runde Tränen längs der unschuldigen Nase liefen. Auf den Feldern standen dunkelfarbige Kühe und grasten und erhoben ihre Köpfe und betrachteten ihn. Über den Avon führte die schöne, alte Brücke, die unter Heinrich VII. von demselben Sir Hugh Clopton erbaut worden war, der auch das Haus New Place aufgeführt hatte, das Shakespeare denn auch, ehe es von seiner Familie bezogen wurde, einer umfassenden Ausbesserung hatte unterwerfen müssen.

In der Nähe des Avon führte eine hübsche Allee zu der Kirche, jener schönen, gotischen Heilige-Dreifaltigkeitskirche mit ihrem schlanken Turm und ihren prächtigen Fenstern, in deren Innerem die Honoratioren der Gegend ihre Grabstätten und Denkmäler hatten, und wo auch Shakespeare, früher als er es jetzt ahnen konnte, zur letzten Ruhe gebettet werden sollte.

Wenn er die Church Street hinabging, so gelangte er zur Gildenkapelle, jenem schönen, viereckigen Turmbau, dessen Glocken des Sonntags zum Gottesdienst läuteten, diese Glocken, deren Klang ihm aus der Kinderzeit so wohlbekannt war, und die ihm nun stets in die Ohren tönen sollten, da New Place nur wenige Schritte davon entfernt auf der anderen Seite der Straße lag. Bald sollten sie sein Totengeläute ertönen lassen. Dicht an der Kapelle lag das Fachgewerksgebäude, das sowohl die Gildenhalle als auch die Schule enthielt. Wie schmal und klein kam ihm die Gildenhalle jetzt vor, die doch in seiner Erinnerung als ein ungeheuerer, mächtiger Raum erschienen war! Mit weit größerem Wohlgefallen ließ er seinen Blick über die geräumigen Gärten mit den saftigen Rasenflächen gleiten, und liebkosend ruhte sein Auge auf dem von ihm selbst gepflanzten Maulbeerbaum.

Schräg gegenüber erstreckte sich das nette, niedrige Wirtshaus, das er kannte. Er brauchte in Stratford nur zehn Schritte zu gehen, um ins Wirtshaus zu kommen. Er hatte vorher an dem Wirtstische gesessen, der, wie man sagte, in England die größte

aus einem Stück Holz verfertigte Platte besaß. Dort gab es jedenfalls Getränke, Brettspiel und Würfel. Seufzend hat er voraus empfunden, daß diese Zerstreuungen hier in der Einsamkeit bald seine wesentlichste Zuflucht abgeben würden.

Auf jedem Fleck strömten hier zahlreiche Erinnerungen auf ihn ein. In fünf Minuten erreichte er Henley Street, wo er als zartes Kind gespielt hatte und wo sein Geburtshaus lag. Er trat hinein. Da lag die Küche, die zur Zeit seiner Eltern zugleich als Eßzimmer gedient hatte; dem Eingange zunächst die ziemlich große Frauenstube; darüber das Schlafzimmer, wo er geboren wurde. Schwerlich hat er geahnt, daß dieses Haus nach Jahrhunderten ein Wallfahrtsort für die ganze angelsächsische Rasse, ja für die zivilisierte Welt werden würde.

Er betrat den nach Shottery führenden Weg, den er in seiner Jugend unzählige Mal gegangen war, wo er und Anna Hathaway ihre ersten Stelldichein gehabt hatten. Rechts und links begegneten seinem Blicke hohe Umzäumungen, die hier die Felder voneinander trennten. Diese waren nicht wie anderswo baumlos; überall schossen Bäume daraus hervor, bald in Gruppen, bald einzeln. Der wellenförmige Weg führte ihn durch die hügelige Landschaft. Er schlängelte sich zwischen reichen Ulmen, Birken und gestutzten Weidenbäumen nach Shottery. In einer Stunde erreichte er Anna Hathaways Haus mit dem moosbewachsenen Dache. Er trat ein und sah am Kamin wieder die an die Wand und in den Boden befestigte Holzbank, auf der er und sie in ihrer feurigen Jugend Hand in Hand gesessen hatten. Wie weit lag dies alles hinter ihm! Er sah wieder das uralte Bett aus dem 15. Jahrhundert, worin die Eltern Anna Hathaways und sie als Kind am Fußende geschlafen hatten. Als Matratzen dienten Strohmatten, aber schöne in altem Stil ausgeschnitzte Figuren zierten das Bett. Ob er daran dachte, daß sie dieses Bett schon besaß, als er ihr wenige Jahre nachher in seinem Testamente „das zweitbeste Bett" vermachte?

Eines anderen Tages wanderte er bis nach Warwick und Warwick Castle. Die Stadt glich Stratford, war ebenfalls aus Balken und Ziegelsteinen aufgebaut, aber das Schloß mit seinen beiden Türmen lag wunderbar schön, hoch und romantisch. Stand er unten auf der Avonbrücke und sah zum Schlosse empor, so rief dies, mächtig wie es wirkte, die verschwundene Zeit in seine Er-

innerung zurück und seine eigenen durch den Anblick dieses Schlosses hervorgerufenen Jugendträume und die unter dessen Bewohnern [illegible], die er selbst in seiner Dichtung aus dem Grabe hatte auferstehen [illegible] lassen, den Grafen von Warwick, der in Heinrich VI. die Zeugnisse herrichtet, daß der Herzog von Gloceſter eines gewaltſamen [illegible] Todes geſtorben ſei, und jenen anderen Grafen von Warwick, dem [illegible] er im zweiten Teil von Heinrich IV. (III, 1) die Worte in [illegible] den Mund gelegt hatte, deren Wahrheit er nun ſelbſt erfahren [illegible] mußte:

> Das Leben jedes Menſchen iſt Geſchichte,
> Ein Abbild der verſtorbnen Zeiten Art.

Und Shakeſpeare ſah Charlcote Houſe wieder, wo er als Sünder vor dem Angeſicht des Edelmanns geſtanden und die größte Demütigung ſeines Lebens erlitten hatte, die zu ſeiner Losreißung von ſeinem Heim und zu ſeinem frühen Erfolg und ſeinem dauernden Wohlergehen in London führte.

Wunderlich war es für ihn, ſich wieder hier zu befinden, wo ihn alle kannten, alle grüßten, während er ſich in London in der Menge verloren hatte. Wunderlich war es ihm auch, die heimatliche, provinzielle Ausſprache ſeines Namens, in welcher die Vorſilbe kurz lautete, wiederzuhören. In London war die erſte Silbe lang ausgeſprochen worden, ſo daß die Etymologie des Namens deutlich hervortrat.*)

Wegen dieſer verſchiedenen Ausſprache hatte er ja in London die Schreibweiſe ſeines Namens geändert. Privatim hatte er immer Shakspere geſchrieben, doch in London hatte er von Anfang an (in der Widmung von Venus and Adonis und The Rape of Lucrece) ſeinen Namen Shakeſpeare drucken laſſen, eine Schreibart, die von all den verſchiedenen Verlegern in den Quartausgaben

*) Im Jahre 1875 verſuchte Charles Mackay im Athenaeum den keltiſchen Urſprung des Namens darzutun. Er ſollte von shac oder seak = trocken und von speir = shanks herkommen und alſo „der mit trockenen Schienbeinen" bedeuten, eine Auslegung, die äußerſt unwahrſcheinlich iſt gegenüber den zahlreichen anderen Namen oder Spitznamen der damaligen Zeit, die mit Shake beginnen (Shake-buckler, Shahe-lock, Shake-launce, Shake-shaft). Für den angelſächſiſchen Urſprung und die einfache Deutung Speererſchütterer ſpricht auch der ganz entſprechende zeitgenöſſiſche italieniſche Name Crollalanza.

ner Dramen beibehalten wurde (nur eine Quartausgabe buch-
ıbiert den Namen Shakspeare).*)

Alle kannten ihn, und mit allen mußte er sprechen; mit allen
nnte er's, mit dem Pflugtreiber auf seinem Felde, mit der Bauern-
ıu in ihrem Hühnerhof, mit dem Maurer auf seiner Leiter, mit
m Schneider auf seinem Tisch, mit dem Schuhflicker in seiner
ierkstätte, mit dem Schlächter in seinem Schlachthaus — keine
:nschliche Tätigkeit, wie demütig sie auch sein mochte, war ihm
:md. Besonders das Metzgerhandwerk kannte er ja aus früheren
:iten sehr genau. Dieses gehörte, wie wir sahen, mit zum Ge-
ıäfte seines Vaters (siehe 1. Teil, S. 11), und wie vertraut er
mit war, das beweisen seine ältesten Tragödien über Heinrich VI.,
) es im zweiten und dritten Teil buchstäblich von Gleichnissen
.mmelt, die auf dieses Gewerbe Bezug haben.**)

---

*) Übrigens gab es zu jener Zeit nicht weniger als fünfundfünfzig
hreibarten des Namens. Bekanntlich war die Rechtschreibung von Namen
mals völlig willkürlich. (In Shakespeares Ehebewilligung ist der Name
B. Shagspere geschrieben.)

**) Und wie das Kalb der Metzger nimmt und bindet's
Und schlägt das arme, wenn es abwärts schweift,
Und schleppt es so zum blut'gen Schlächterhaus ... (II, III, 1)

Wer findet tot das Rind und frisch noch blutend,
Sieht dicht dabei den Metzger mit dem Beil
Und argwöhnt nicht, daß er es abschlachtet? (II, III, 2)

Märten der Metzger — nun, da wird die Sünde vor den Kopf geschlagen
e ein Ochse, und die Ruchlosigkeit wird abgestochen wie ein Kalb. (II, IV, 2,
:se Worte sind von Shakespeare hinzugefügt, während die Szene sonst nicht
n ihm ist.)

Sie fielen vor dir wie Schafe und Ochsen, und du tatest, als wenn du
deinem eigenen Schlachthause wärest (II, IV, 3):

So gibt das fromme Schaf die Wolle erst,
Dann seine Gurgel an des Schlächters Messer (III, V, 6).

In Wie es euch gefällt (III, 2) sagt Rosalinde:

Und auf diese Art nehme ich es über mich, Euer Herz so rein zu waschen,
ie ein gesundes Schafherz, daß nicht ein Fleckchen Liebe mehr daran sein soll.

Man vergleiche: Alfred C. Calmour: Fact and Fiction about
hakespeare, der die ringsum in den Schauspielen vorkommenden Erinne-
ngen an Stratford sehr gut nachgewiesen hat.

Es gab jedoch kaum irgend ein Handwerk, irgend ein Gewerbe oder eine Lebensstellung, womit er nicht so vertraut war, als wäre er darin aufgewachsen, und sicherlich hegten die schlichten Leute in der kleinen Stadt nicht nur die Achtung für ihn, die sein großer Landbesitz ihnen einflößte, sondern auch die, welche sein gesunder Verstand und seine umfassende Einsicht in ihnen wach riefen. Daß sie andere und größere Eigenschaften bei ihm anerkannt haben sollten, würde zuviel verlangt sein.

Vor vielen Jahren, da er seine Laufbahn als dramatischer Dichter begann, hatte er einen geschlagenen König das Glück des Landlebens preisen lassen, weil es in seiner Einfachheit frei von Kümmernissen sei (III. Teil von Heinrich VI, II, 5):

O Gott! Mich dünkt, es wär' ein glücklich Leben,
Nichts Höh'res als ein schlichter Hirt zu sein,
Auf einem Hügel sitzend, wie ich jetzt,
Mir Sonnenuhren zierlich auszuschnitzen,
Daran zu sehn, wie die Minuten laufen,
Wie viele eine Stunde machen voll;
Wie viele Stunden einen Tag vollbringen;
Wie viele Tage endigen ein Jahr;
Wie viele Jahr' ein Mensch auf Erden lebt.
Wann ich dies weiß, dann teil' ich ein die Zeiten:
So viele Stunden muß die Herd' ich warten;
So viele Stunden muß der Ruh' ich pflegen;
So viele Stunden muß ich Andacht üben;
So viele Stunden muß ich mich ergötzen;
So viele Tage trugen schon die Schafe;
So viele Wochen, bis die armen lammen;
So viele Jahr', eh ich die Wolle schere.
Minuten, Stunden, Tage, Monden, Jahre,
Zu ihrem Ziel gediehen, würden so
Das weiße Haar zum stillen Grabe bringen.

In einer solchen Regelmäßigkeit und Eintönigkeit sollten von nun an seine Tage dahingehen.

XXV.

Hat er in Stratford die Ruhe und Zufriedenheit gefunden, die er suchte? Dieses und jenes spricht dagegen. Es scheint, daß seine nächste Familie ihn als den heimgekehrten Künstlerzigeuner

betrachtete, als einen Mann, dessen früherer Lebenswandel und dessen gegenwärtiger, religiöser Standpunkt der Familie nur wenig zur Ehre gereiche. Es gibt sogar Forscher, wie Elze, die es für wahrscheinlich halten, daß Shakespeare seinen Kindern in demselben Lichte erschienen sei wie Byron seinen Nachkommen, daß er als eine Art von Schandfleck für die Familie betrachtet wurde, eine Annahme, die richtig sein kann, wozu jedoch kein genügender Grund vorliegt.

Man hat die älteste Tochter, Susanna, für seinen Liebling gehalten, weil er sie in seinem Testamente zur Universalerbin eingesetzt hat. Sicherlich war sie in Stratford das Wesen, zu dem sein Herz sich am meisten hingezogen fühlte. Man muß aus dieser testamentarischen Bestimmung jedoch nicht zu viel herauslesen. Augenscheinlich ist es Shakespeares Absicht gewesen, ein Majorat zu errichten, und es war sein ursprünglicher Wunsch, daß sein kleiner Sohn Hamnet, der Träger und Bewahrer seines Namens, der Inhaber dieses Majorates werden solle. Bei dem frühen Tode des Sohnes ging dieses auf die älteste Tochter über.

Daß der Vater bei dieser Tochter ein wirkliches Verständnis gefunden haben sollte, ist nicht denkbar. Ihre Grabschrift stellt sie in religiöser Beziehung geradezu als einen Gegensatz zum Vater auf, indem sie ausdrücklich sagt, Susanna sei über ihr Geschlecht begabt gewesen, und das habe sie mit dem Vater gemeinsam gehabt, sie sei aber zugleich mit Rücksicht auf die Erlösung ihrer Seele weise gewesen, und das habe sie einzig und allein von Ihm, an dessen Seligkeit sie nun teilnehme — das hatte sie also nicht von Shakespeare.*) Ihr Mann wird sie in ihrer kirchenfrommen Gesinnung bestärkt haben. Seine uns erhaltenen Krankenjournale und Tagebücher reden laut von seiner eifrigen Kirchlichkeit und von seinem beschränkten Haß gegen den Katholizismus. Man ahnt, was Shakespeare bei seinem Feingefühl und bei der Tiefe seiner Empfindung in diesem Verhältnisse gelitten hat. Es ist nicht einmal unmöglich, daß Susanna und ihr Gatte wegen der ihrer Auffassung nach sündigen Ansichten Shakespeares dessen hinterlassene

*) Witty above her sexe, but that's not all,
Wise to Salvation was good Mistris Hall,
Something of Shakespeare was in that, but this
Wholy of him with whom she's now in blisse.

Papiere verbrannt haben, wie die Familie Byrons deſſen hinterlaſſene Memoiren verbrennen ließ. Das würde dann ihr vollſtändiges Verſchwinden erklären, das übrigens nicht viel auffallender iſt als das Fehlen der Manuſkripte Beaumonts, Fletchers und ſo vieler anderen zeitgenöſſiſchen dramatiſchen Schriftſteller.

Bei der jüngeren Tochter Judith konnte unmöglich irgend ein Intereſſe für die Handſchriften des Vaters vorhanden ſein. Als ſie heiratete, war ſie nicht einmal imſtande, ihren Namen zu ſchreiben, ſie unterſchrieb mit einem drolligen Schnörkel. Die Töchter der Dichter beſaßen überhaupt im ſiebzehnten Jahrhundert nur wenig Kultur. Noch weit ſpäter war auch die älteſte Tochter Miltons des Schreibens unkundig. Suſanna konnte zwar ihren Namen ſchreiben; hierauf ſcheint ſich ihre litterariſche Bildung jedoch beſchränkt zu haben. Ihre Gleichgültigkeit gegen geiſtige Angelegenheiten iſt vielleicht an und für ſich eine genügende Erklärung für das ſpurloſe Verſchwinden der Papiere ihres Vaters.

Dr. James Cooke, der die hinterlaſſenen Manuſkripte ihres Mannes herausgegeben hat, gibt davon in der Einleitung des Buches ein einſtaunliches Zeugnis. Als er einmal während des Bürgerkrieges als Militärarzt auf der Stratfordbrücke auf Poſten ſtand, um den Übergang zu verteidigen, wurde er von einem ſeiner Leute, der bei Dr. Hall Gehilfe geweſen war, darauf aufmerkſam gemacht, daß deſſen Hinterlaſſenſchaften an Büchern und Papieren ſich in der Stadt befänden, und aufgefordert, mit ihm nach dem Hauſe der Witwe zu gehen, um die von Dr. Hall hinterlaſſenen Schriften in Augenſchein zu nehmen. Nachdem Cooke ſie geſehen, erzählte Mrs. Hall ihm, ſie beſäße noch einige Bücher, die von einem hinterlaſſen ſeien, der mit ihrem Manne zuſammen die Arzeneikunſt ausgeübt habe; ſie hätten viel Geld gekoſtet. Er antwortete ihr, wenn ihm die Bücher gefielen, ſo wolle er ihr das Geld wiedergeben. Darauf ſchaffte ſie die Papiere herbei, und es zeigte ſich nun, das ſie eben das Buch ausmachten, dem Cooke jene Einleitung gegeben hat, ſowie einige andere Bücher desſelben Verfaſſers und zwar alle fertig für die Preſſe. Da er die Handſchrift Mr. Halls kannte, ſo ſagte er ihr, wenigſtens eines dieſer Bücher ſei von ihrem Manne und machte ſie auf die Schrift aufmerkſam. Sie verneinte; er verſicherte, bis er merkte, daß ſie anfinge, beleidigt zu werden. Schließlich gab er ihr die verlangte Geldſumme.

Wie ersichtlich beweist diese merkwürdige Stelle der Vorrede, daß Susanna nicht einmal die Handschrift ihres eigenen Mannes kannte, ja nicht einmal wußte, daß die Hefte mit seinen Aufzeichnungen nicht die angekauften Bücher waren. Sie hat also augenscheinlich Geschriebenes nicht lesen können. Und so gering war ihr Interesse für geistige Angelegenheiten, daß sie, die in den reichlichsten Verhältnissen, ja in Reichtum lebte, die hinterlassenen Handschriften ihres Mannes nicht höher schätzte, als daß sie bereit war, diese bei der ersten, besten Gelegenheit für eine kleine Summe zu veräußern.

Man kann hieraus einen recht zuverlässigen Schluß ziehen, welches Interesse sie für die gedruckten oder geschriebenen Hinterlassenschaften ihres Vaters hegte — sie braucht sie nicht einmal verbrannt zu haben; sie kann sie weggeworfen oder als Makulatur verkauft haben.

Wenn man nun weiter bedenkt, wie hoch Susanna mit ihren Voraussetzungen und mit ihrer Erziehung über der Mutter stehen mußte, so erhält man den rechten Begriff von dem Verständnis, das Shakespeare während dieser Jahre bei seiner schon recht betagten Frau gefunden haben kann. Sicherlich hat sie mehr für Predigten als für Schauspiele übrig gehabt und hat umherreisenden puritanischen Priestern sowohl in ihrem Herzen wie auch in ihrem Hause einen Platz eingeräumt. Darüber wissen wir zuverlässig Bescheid.

1614 verbrachte Shakespeare einen Teil des Winters in London. Aus aufbewahrten Briefen seines Vetters, des Stadtschreibers Thomas Greene geht hervor, daß er am 16. November und am 23. Dezember, also vermutlich auch während der Zwischenzeit und wahrscheinlich bis nach Weihnachten in London war. Dieser Winteraufenthalt Shakespeares hat indessen für uns ein doppeltes Interesse, teils weil wir wissen, was er für seine Mitbürger in London ausrichtete — als geschäftskundiger Mann vertrat er ihr Wohlergehen gegenüber dem Landadel — teils weil wir sehen können, wie seine Familie seine Abwesenheit benutzte.

Die Stadtrechnungen Stratfords weisen aus, daß die Familie während dieser Zeit einen umherreisenden Puritanermissionar in ihr Haus aufnahm. Nach altem Gebrauch wurden ihm nämlich seitens der Stadt anderthalb Maß Sekt und anderthalb Maß Rotwein überbracht, wie es dem Wortlaute nach in der Abrechnung heißt:

Item for one quart of sack and one quart of clarett wine geven to a preacher at the New Place, XXd.

Es ist höchst bezeichnend, daß die Familie einen Mann jener geistigen Richtung behaust, die Shakespeare mit Fug und Recht als ihm unbedingt feindlich betrachtete, während er, das Oberhaupt der Familie, auf einer Geschäftsreise abwesend ist.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat die Familie seine Stücke nie aufführen sehen, ja wohl nicht einmal die in den Piratenausgaben damals vorliegenden Schauspiele gelesen. Als der Verfasser dieser Zeilen im Oktober 1895 Anna Hathaways Haus in Shottery besuchte, das unverändert dasteht, wenn auch das Dach wellenförmig zusammengesunken ist, traf er daselbst eine alte, alte Frau an, die letzte Hathaway, die am Herd auf ihrem Stuhl gerade gegenüber the courtship bench saß, wo der Überlieferung nach das junge liebende Paar zu sitzen pflegte. In der Familienbibel, die aufgeschlagen vor ihr lag, zeigte sie mit Stolz die Namen der langen Reihe von Hathaways, die einige hundert Jahre hindurch ihre Namen darin eingeschrieben hatten, so daß sie in dieser Bibel gleichsam eine Art von Stammtafel hatte. Das ganze Zimmer war angefüllt mit verschiedenartigen Bildern von William Shakespeare, von Anna Hathaway, mit Erinnerungen an ihn und mit Abbildungen seiner vermeintlichen Hinterlassenschaften, mit Porträts von berühmten Shakespeareschauspielern, Shakespeareverehrern usw. Die Alte, die in und von diesen meist wertlosen Schätzen lebte, erklärte die Bedeutung jedes einzelnen Gegenstandes. Doch auf die vorsichtige Frage, ob sie selbst jemals etwas gelesen hätte von diesem Shakespeare, von dem sie überall umgeben war und von dessen Andenken sie buchstäblich lebte, antwortete sie ein wenig verwundert: Etwas von ihm gelesen? Nein, ich lese in meiner Bibel. — Wenn aber die letzte Hathaway noch ganz und gar nichts von William Shakespeare gelesen hat, wer kann denn daran zweifeln, daß Anna Hathaway, die doch hinter dieser späten Enkelin des Geschlechtes an allgemeiner und besonders Shakespearescher Kultur bedeutend zurückgestanden haben muß, nicht das geringste von ihm gelesen hat, und wer kann darüber in Erstaunen geraten!

Hat somit Shakespeares eigene Familie keinen vollen Eindruck von seinem Wert gehabt, so kann es nicht Wunder nehmen, daß er trotz seines Wohlstandes und trotz seiner stets betonten Liebens-

ürdigkeit von den Protzen unter den eintausendfünfhundert Einwohnern von Stratford nicht für voll gerechnet wurde. Obgleich er er reichste Mann der Stadt war, übertrug man ihm während der ahre, die er in Stratford verbrachte, kein einziges Kommunalamt.

Es gab in der kleinen Stadt nicht gerade viele Leute, mit enen er verkehren konnte. Der häufigst genannte unter seinen tratforder Bekannten ist John Combe, Rentmeister beim Grafen mbrosius von Warwick, der schon als Steuereinnehmer in schlechtem ufe stand, und der außerdem wegen seiner Geldgeschäfte allgemein ür einen Wucherer galt. Wahrscheinlich ist er besser gewesen als ein Ruf, denn teils erweist er sich in seinem Testament als Philanhrop (was zwar weniger zu sagen hat), teils würde er anderenfalls ine allzu schlechte und allzu geringe Gesellschaft für Shakespeare ewesen sein. Nach der Überlieferung verbrachte der Dichter mit hm nicht nur manche Stunde in ihrem beiderseitigen Heim, sondern ie pflegten auch in dem New Place gegenüber gelegenen Wirtsause, das später den Namen The Falcon erhielt und noch jetzt esteht, die Abendstunden miteinander zu verbringen. Hier hat also as in dem Dorfe gelandete Genie an der noch vorhandenen, ächtigen Tischplatte seinen Becher geleert und mit dem zweifelhaft ekannten Dorfmatador ein Würfelspielchen gemacht.

Der Sage nach soll es zu den bescheidenen Vergnügungen Shakespeares in Stratford gehört haben, auf seine Bekannten atyrische Grabschriften zu verfassen; so heißt es denn auch, daß r eine äußerst höhnische Grabschrift auf John Combe als Wucherer nd Blutsauger verfaßt habe — man findet sie in verschiedenen ormen überall angeführt. Sie ist indessen nachweislich mit ihren Varianten schon 1608 gedruckt gewesen und ist daher Shakespeare ohl auf dieselbe Weise zugeschrieben worden, wie man am Schlusse es folgenden Jahrhunderts in Dänemark alle Witze auf Wessel urückführte. John Combe, der schon 1614 starb, setzte für Shakepeare ein Legat von fünf Pfund aus. Er war von Shakespeares reunden in Stratford der hervorragendste; das läßt auf die nderen schließen.

Am meisten hat Shakespeare sicherlich mit der Natur verkehrt.

Der weiseste und tiefste Zug in Voltaires Candide ist der, omit er schließt: Il faut cultiver notre jardin. Am Ende es Buches finden Candide und seine Freunde einen Türken, der

gegen alles, was in Konſtantinopel geſchieht, völlig gleichgültig iſt, nur ſeinen Garten beſtellt und mit der Hauptſtadt keine andere Verbindung unterhält, als daß er die Früchte ſeines Gartens dort verkaufen läßt. Die Lebensauffaſſung dieſes Türken macht auf den Helden in Voltaires Roman, der alle menſchlichen Verhältniſſe und Gefahren kennen gelernt hat, den ſtärkſten Eindruck, und auf den letzten Blättern des Buches wiederholt er immer die Worte: Je sais, qu'il faut cultiver notre jardin. „Sie haben recht," antwortet eine der anderen Perſonen des Buches, „laſſen Sie uns arbeiten, ohne zu grübeln, das iſt das einzige Mittel, das Leben auszuhalten." Und als Pangloß zum letztenmal ſeine Auseinanderſetzung wiederholt, wie herrlich alles in dieſer beſtmöglichen aller möglichen Welten verkettet ſei — ſo beſchließt Candide das Ganze mit den Worten: Wohl geſprochen! Aber wir müſſen unſeren Garten beſtellen.

Dieſer Gedanke iſt es, der nun in Shakeſpeares Seelenleben ſeine wehmütige ärmliche Melodie geſungen hat.

Seine beiden Gärten erſtreckten ſich von New Place bis zum Avonfluſſe. Der einzige Mangel bei dem größeren Garten war der, daß er nur durch einen ſchmalen Streifen mit dem Grundſtücke des Hauſes zuſammenhing, indem zwei kleine auf die Chapel Lane gehende Grundſtücke dazwiſchen lagen. Während der kleinere Garten wohl nur zur Blumenzucht benutzt wurde, war der größere, der ſtets als Obſtgarten bezeichnet wird, dazu beſtimmt, einträgliche Fruchtſorten hervorzubringen. Warwickſhire war wegen ſeiner Äpfel berühmt.

Nun konnte Shakeſpeare die Kunſt ausüben, worin er vor kurzem Polyxenes im Wintermärchen Perdita unterrichten ließ, ſeine Obſtbäume durch Pfropfen zu veredeln; nun konnte er, wie er es vor langer Zeit den Gärtner in Richard II. hatte tun laſſen, ſeinem Gehilfen befehlen, die Aprikoſen aufzubinden und die unter der Laſt des Obſtes ſich biegenden Zweige mit Stützen zu verſehen.

Mit eigener Hand hat er den berühmten Maulbeerbaum gepflanzt, der bis zum Jahre 1756 im Garten ſtand, da der damalige Beſitzer von New Place, ein Paſtor, Namens Francis Gaſtrell, aus Zorn über den ungeheuren Zudrang von Reiſenden, die den Baum ſehen wollten, dieſen fällen ließ. Aus dem Holze des Baumes ſind, wie jeder, der Stratford beſucht hat, wiſſen wird, einige Möbel und eine Menge Doſen, Schachteln und kleine Gebrauchsgegenſtände verſchiedener Art verfertigt worden.

Im Jahre 1744 hatte Garrick, der als Schauspieler den Ruhm Shakespeares aufs neue belebte, noch im Schatten dieses Baumes gesessen; als er 1769 zum Ehrenbürger von Stratford ernannt wurde, überreichte man ihm das Diplom in einer aus diesem Maulbeerbaum geschnitzten Kapsel, und als er in demselben Jahre beim Shakespearejubiläum sein Lied Shakespeares Mulberry-Tree sang, hielt er einen aus demselben Holz hergestellten Becher in seiner Hand.

Gerade zu Shakespeares Lebzeiten wurden eifrige Versuche gemacht, den Seidenbau in Stratford einzuführen, und möglicherweise hat seine Anpflanzung von Maulbeerbäumen damit in Verbindung gestanden.

Heutzutage ist Shakespeares New Place weniger als eine Ruine; man sieht nur den Platz, wo das Haus gestanden hat; das einzige Überbleibsel ist der Brunnen im Hofe, der ganz mit Efeu umgeben ist und worüber sich Efeu in einem Bogen henkelförmig wölbt. Die Grundsteine der Außenmauer bilden mit Erde und Rasen überdeckt gleichsam einen Wall gegen die Straße. Von den Gärten ist jedoch das meiste erhalten; der große Garten ist noch wie zu Shakespeares Zeiten geräumig und schön. Wandert man an einem Herbsttage unter diesen hohen Bäumen, die erst spät im Jahre schwach gelb zu werden beginnen, so liegt eine Stimmung ohnegleichen über dem Garten. Er gehört zu den Orten, von denen man sich schwer losreißen kann.

Man sieht ihn vor sich, wie er, ernst und schlank, in seinem hochroten Anzug mit dem großen, weißen Kragen und dem schwarzen ärmellosen Mantel darin umherwandelte; man sieht ihn mit der feinen Hand, die so viele unverstandenen und mangelhaft geschätzten Meisterwerke geschrieben hatte, Zweige aufbinden oder zu hoch aufgeschossene Pfropfreiser beschneiden. An seinem Finger glänzt in der Sonne der schwere, einfache, goldene Siegelring, in den W. S. eingeritzt ist, und den wir noch heute besitzen.

Die zahlreichen Gemälde und die bekannte in Deutschland gefundene Totenmaske von ihm sind lauter Fälschungen. Echt ist nur der schlechte Stich von Droeshout in der ersten Folioausgabe und das wahrscheinlich nach einer Totenmaske schlecht ausgeführte, kolorierte Brustbild im Chor der Heiligen Dreifaltigkeitskirche von dem Holländer Gerhard Johnson. Doch muß hinzugefügt werden, daß vor acht Jahren in Stratford ein Gemälde gefunden worden

ist, das sich als Original zu Droeshouts Stich präsentiert, und dessen Echtheit in dem Augenblicke, da diese Zeilen niedergeschrieben werden, noch einer Prüfung unterworfen wird. Es ist das einzige gute Shakespeareporträt, das existiert, ein geradezu vortreffliches Bild, das Droeshouts Stich erläutert und es uns erklärlich macht, wie der Stich ein solches Aussehen erhalten konnte, obgleich das Gemälde, wonach dieser ausgeführt wurde, ähnlich war.

Dieser Kopf mit den gesunden, roten, schwellenden Lippen, mit dem leichten, bräunlichen Schnurrbart, der hohen, schönen, kahlen Stirn und den zu beiden Seiten hübsch und natürlich wachsenden, rötlich-braunen Haaren fesselt einen lange — der Ausdruck ist so sprechend; es scheint einem unmöglich, daß Shakespeare nicht so ausgesehen habe. Sollte es sich herausstellen, daß auch dieses Porträt eine Fälschung, nach Droeshuts Arbeit und nicht vor ihr ausgeführt worden ist, so behält es gleichwohl einen künstlerischen und psychologischen Wert, wie ihn keines von den anderen, falschen Shakespearebildern besitzt, die man ringsum sieht.*)

Wie Shakespeare sich hier offenbart, kann man sich ihn während dieses Zeitraumes im Gespräche mit seinen Stratfordern oder „seinen Garten bebauend" vorstellen.**)

---

*) Seit das Obenstehende geschrieben wurde ist die Echtheit des Bildes erörtert worden. In Halliwell-Philip's Sammlung Shakespearescher Seltenheiten befindet sich indessen ein Exemplar des Stiches in dessen ursprünglichen Zustande, bevor es von einer untergeordneten Hand geändert wurde. Der Umstand, daß das Gemälde diesem Exemplar nicht entspricht, scheint ein Zeugnis gegen die Echtheit zu sein. Man sehe John Corbins Aufsatz: Two undersribed portraits of Shakespeare in Harper's New Monthly Magazine 1897. — Herr Salt Brassington, der Bibliothekar der Shakespeare Memorial Library hegte ursprünglich ebenfalls Zweifel. Indessen stimmt jetzt Herr Lionel Cust, Direktor der National Portrait Gallery in London mehr für die Echtheit des Werkes. Auch andere Kenner haben Zutrauen zu diesem ausgesprochen, und Sidney Lee hat deshalb eine Wiedergabe des Gemäldes an die Spitze seiner Shakespearebiographie gestellt.

**) R. E. Hunter: Shakespeare and Stratford. 1864. — Halliwell-Philipps: Brief Guide to the Gardens. 1863. — S. L. Lee: Stratford on avon illustrated. 1885. — J. Walter: Shakespeare's Home and Rural Life. 1874. — W. H. H.: Stratford upon Avon. Historie Stratford. 1893. — Williams: The home and haunts of Shakespeare. With an introduction by H. H. Furness. 1892. — Karl Elze: Shakespeare, Kap. VIII.

XXVI.

Am 9. Juli 1614 wurde die kleine Stadt, die nun sein Aufenthaltsort war, von einem großen Unglück betroffen. Bei einer gewaltigen Feuersbrunst gingen nicht weniger als vierundfünfzig Häuser, sowie außerdem Scheunen und Ställe in Flammen auf. Die armen Bewohner hatten trotz des Verbotes noch häufig Strohdächer auf ihren Häusern, und das Feuer fand daher die reichlichste Nahrung. Wahrscheinlich hat Shakespeare, dessen Haus verschont blieb, als wohlhabender Mann das Seine dazu beigetragen, dem allgemeinen Elende abzuhelfen.

Im März 1612 (d. h. 1613) hatte Shakespeare zu Blackfriars zu London ein Haus gekauft und zwar im Verein mit einem Weinhändler Will. Johnson, einem gewissen John Jackson und endlich mit John Heminge, seinem Freunde, dem Schauspieler, der später der eine Herausgeber seiner Werke wurde. Der Kaufvertrag, der noch vorhanden ist und im Britisch Museum vorgezeigt wird, trägt über dem ersten der herabhängenden Siegel die authentische Unterschrift Shakespeares, während sein Name übrigens in der Urkunde anders buchstabiert ist. Wegen dieses Besitzes, der notwendigerweise eine gewisse Aufsicht erforderte, hat er wohl mehrere Male eine Reise nach London unternehmen müssen. Doch war das Haus nicht die Veranlassung, daß Shakespeare sich, wie erwähnt, Ende 1614 längere Zeit in London aufhielt; damals hatte er einen ihm von seinen Mitbürgern erteilten Auftrag auszurichten.

Schon während mehr als eines Jahrhunderts hatte der Landadel darnach gestrebt, sich der Gemeinschaft der mittelalterlichen Gemeinden in bezug auf Ackerbau und Viehzucht zu entziehen. Er friedigte als sein Eigentum ein, was er vermochte, und die eingehegten Wiesen und Wildparke traten so an die Stelle der früheren Gemeinwiesen und der gemeinschaftlichen Jagdreviere. Die Folge war, daß immer mehr Land dem Ackerbau entzogen wurde, und daß der Bauernstand verarmte, indem die Großgrundbesitzer die Preise für Fleisch und Wolle nach Gutdünken in die Höhe schraubten. Es war also natürlich, daß die Landbevölkerung derartige Einfriedigungen nach besten Kräften zu hintertreiben suchte.

1614 erreichte diese Bewegung Shakespeares Geburtsort. Man beabsichtigte, die Gemeinwiesen Old-Stratfords und Welcombes zu zerstücken und einzufriedigen. Daß Shakespeare persönlich gegen den Plan war und sich zur Wehr setzte, ersehen wir aus einer aufbewahrten Äußerung von ihm, die Halliwell-Philipps veröffentlicht hat. Shakespeare hat nach einer Aufzeichnung seines Vetters Th. Greene diesem gegenüber die Äußerung fallen lassen, er sei nicht imstande, die Einfriedigung von Welcombe zu dulden (he was not able to bear the enclosing of Welcombe). Wir sehen auch, daß er am 28. Oktober 1614 für sich und den Vetter mit einem gewissen William Replingham aus Great Harborough, einem eifrigen Fürsprecher und Förderer des Einfriedigungsprojektes, eine Übereinkunft abschloß, worin dieser sich verpflichtete, den Betreffenden allen Schaden und Verlust, der ihnen aus der Einfriedigung erwachsen könnte, zu ersetzen. Shakespeare wurde jedoch außerdem aufgefordert, sich der gemeinschaftlichen Sache der Stratforder Bevölkerung anzunehmen. Denn der Stadtrat sandte Thomas Greene nach London mit dem Auftrage, Shakespeare zu bewegen, daß er seinen Einfluß zugunsten des durch den Brand schon stark verarmten Stratford geltend machen möge. Es gelang ihm, den Erwartungen des Rates zu entsprechen, und aus einem Brief, den Greene am 17. November 1614 an den Stadtrat sandte, ersehen wir, daß Shakespeare beruhigende Versicherungen erhalten hatte, ja daß der Dichter und sein Schwiegersohn Dr. Hall schließlich beide die Überzeugung ausgesprochen haben, es werde überhaupt nicht zu einer Ausführung des gefürchteten Planes kommen.*)

Sie bekamen Recht. Denn es zeigt sich, daß die Regierung, bei der die Bürgerschaft eine Bittschrift eingereicht hatte, im Jahre

*) Die Stelle lautet: My cosen Shakspear comyng yesterdy to town, I went to see him, how he did. He told mee that they assured him they ment to inclose no further than to Gospell Bush, and so upp straight (leavyng out part of the dyngles to the ffield) to the gate in Clopton hedg, and take in Salisburyes peece; and that they mean in Aprill to survey the land, and then to gyve satisfaccion, and not before; and he and Mr. Hall say they think ther will be nothyng done at all.

Man vergleiche: C. M. Ingleby: Shakespeare and the Welcombe Enclosures 1883.

1618 alle und jede Einfriedigung untersagte, ja sogar den Befehl erließ, daß die dazu getroffenen Vorarbeiten wieder beseitigt werden sollten.

Das Jahr 1615 scheint für Shakespeare ereignislos in der ländlichen Einsamkeit und Stille dahingegangen zu sein, nach der er sich gesehnt hatte.

Im Januar 1615 muß er sich ernstlich krank gefühlt haben, denn wo in dem uns aufbewahrten Testamente, das den 25. März datiert ist, jetzt März steht, hat ursprünglich Januar gestanden. Augenscheinlich ist der Plan, ein Testament zu machen, wegen eingetretener Besserung aufgeschoben worden.

Am 10. Februar 1616 trat die letzte Begebenheit in Shakespeares Leben ein. An diesem Tage feierte er die Hochzeit seiner jüngsten Tochter Judith. Sie war nicht mehr ganz jung, einunddreißig Jahre alt, und sie machte keine glänzende Partie. Der Bräutigam war ein Weinstubenbesitzer und Weinhändler in Stratford, Thomas Quiney, ein Sohn des oben (1. Teil, Seite 199) erwähnten Richard Quiney, der achtzehn Jahre früher seinen „liebenden Landsmann" William Shakespeare um ein Darlehn von dreißig Pfund gebeten hatte. Thomas Quiney war vier Jahre jünger als seine Braut, so daß die Regel aus Was ihr wollt (siehe 1. Teil, Seite 46): „Wähle doch das Weib sich stets einen älteren Mann" bei der Hochzeit der Tochter so wenig befolgt wurde wie bei der des Vaters. Besonders wohlhabend konnte ein Weinhändler in einer Stadt von dem Umfange Stratfords wohl kaum sein, und eine solche Bildung, daß Shakespeare sich an dem Verkehr mit ihm hätte erfreuen können, hat er schwerlich besessen.

Die letzte Hochzeit, die Shakespeare gefeiert hatte, war die ideale und fürstliche Hochzeit zwischen Miranda und Ferdinand gewesen. Der Abstand zwischen dieser Hochzeit und der seiner Tochter mit ihrem jugendlichen Weinhändler war nicht gering. Es war die Prosa nach der Poesie.

Man hat die Vermutung aufgestellt, daß Ben Jonson und Michael Drayton wegen dieser Hochzeit von London nach Stratford gekommen seien. Hierüber weiß man jedoch nichts bestimmtes. Die einzige Stütze dafür ist die volle fünfzig Jahre nachher niedergeschriebene Aufzeichnung des Stratforder Predigers John Ward:

„Shakespeare, Drayton und Ben Jonson hatten eine muntere Zusammenkunft und tranken, scheint es, allzu stark, denn Shakespeare starb an einem Fieber, das er sich dabei zuzog.“*) Daß diese muntere Zusammenkunft gerade bei der Hochzeit stattgefunden habe, wird also nicht gesagt, ist jedoch möglich. Drayton war aus Warwickshire und hatte in der unmittelbaren Nähe von Stratford vertraute Freunde; Ben Jonson ist vielleicht zum Danke dafür eingeladen worden, weil er seinerzeit Shakespeare aufgefordert hatte, bei einem seiner Kinder Gevatterstelle zu vertreten. Elze spricht die wohlbegründete Vermutung aus, daß jedenfalls der Schwiegersohn den Wein geliefert, und daß die vergoldete, silberne Bowle, die Judith nach Shakespeares Tode erhielt, bei dieser Gelegenheit benutzt worden sei.

Kindisch ist es, wenn der Prediger Shakespeares Krankheit, die er ein Fieber nennt, mit dem vorhergehenden kleinen Trinkgelage in Verbindung bringt. Noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts bestand in Stratford eine Tradition, daß Shakespeare ein gutes Glas Wein zu trinken liebte. Zahlreiche Bilder von dem wilden Apfelbaume haben die Sage erhalten, daß er in seiner Jugend eines Tags nach Bedford gegangen sei, weil er gehört habe, daß dort so muntere Zechbrüder seien, und er habe so stark getrunken, daß er sich auf dem Heimwege hätte niederlegen und einige Stunden unter the crabtree schlafen müssen. Aus derartigen Gerüchten ist wohl die Geschichte entstanden, die Ward zu Ohren gekommen ist. Gewiß ist nur, daß Shakespeare kurz nach der Hochzeit erkrankte.

Verschiedene Umstände deuten darauf hin, daß er von einem typhösen Fieber angegriffen wurde. Stratford, das tief und feucht liegt, war in jenen Tagen eine wahre Typhushöhle. Der Schmutz lag haufenweise in den Straßen; Halliwell-Philipps hat eine Reihe von Mahnungen und Strafurteilen der Stratforder Obrigkeit bezüglich der Straßenreinigung herausgegeben, die sich bis weit in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts erstrecken. Wenn gerade in betreff dieser Jahre eine Lücke besteht, so beruht dies nur

*) Shakespeare, Drayton and Ben Jhonson had a merry meeting, and, itt seems, drank too hard, for Shakespeare died of a feavour there contracted.

darauf, daß die Aktenstücke für die Jahre 1605—1646 abhanden gekommen sind. Noch beim Shakespearejubiläum im Jahre 1764 mußte der in Stratford gefeierte Garrick die Stadt als „die schmutzigste, unansehnlichste, am schlechtesten gepflasterte, am erbärmlichsten aussehende Landstadt in ganz Britannien“ *) bezeichnen. Namentlich war Chapel Lane, an der Shakespeares Haus lag, eine der ungesundesten Straßen der Stadt; es gab dort beinahe keine Häuser, nur Scheunen und Ställe, und mitten durch die Straße lief das Spülwasser in einem offenen Graben. Kein Wunder, daß Stratford immer wieder von pestartigen Seuchen heimgesucht wurde. Man kannte in jenen Tagen gar nichts von verständiger Gesundheitspflege, und ebensowenig kannte man eine arzneiwissenschaftliche Behandlung des Typhus. Shakespeares Schwiegersohn, der aller menschlichen Wahrscheinlichkeit nach sein Arzt gewesen ist, kannte jedenfalls, wie seine Journale besagen, kein Mittel dagegen.

Am 25. März machte Shakespeare sein Testament, eine Urkunde, die wir, wie gesagt, noch besitzen, und die im Faksimile dem vierundzwanzigsten Band des deutschen Shakespearejahrbuches als Beilage mitgegeben ist.

Daß Shakespeare sich schon damals sehr krank fühlte, erhellt daraus, daß er diktiert hat, und daß die Unterschriften unter jedem der Folioblätter, drei an der Zahl, mit stark zitternder Hand geschrieben sind.

Das sehr umständliche Testament setzt Susanna zur Universalerbin ein, bestimmt der Tochter Judith 150 Pfund an barem Gelde und nach Verlauf von drei Jahren unter gewissen Bedingungen weitere 150 Pfund. Das sind die Hauptposten. Darauf bedenkt Shakespeare seine Schwester Joan Hart auf verschiedene Weise. Direkt erhält sie zwanzig Pfund und alle seine hinterlassenen Kleider; ihre drei Söhne, die aufgezählt werden, unter denen Shakespeare jedoch sich des Vornamens des zweiten nicht hat entsinnen können, erhalten jeder fünf Pfund. Seiner Enkelin Elisabeth Hall vermacht Shakespeare sein Silbergerät. Für die Armen in Stratford bestimmt er zehn Pfund. Thomas Combe hinterläßt er seinen

*) The most dirty, unseemly, ill' pav'd, wretched-looking town in all Britain.

Degen. Mehrere gute Männer in Stratford, darunter die fünf Teſtamentszeugen und unter dieſen jener Hamlet Sadler, deſſen Namen er ſeinerzeit ſeinem Sohne gegeben hatte, erhalten jeder 26 Shilling 8 Pence, um ſich dafür einen Ring zum Andenken an den Verſtorbenen zu kaufen. Dieſelbe Summe hat Shakeſpeare ſpäter in einer eingeſchobenen Zeile und zwar zu demſelben Zweck ausgeſetzt für die drei ihm am nächſten ſtehenden Schauſpieler ſeiner früheren Truppe: John Heminge, Richard Burbage und Henry Condell, die er „meine Kameraden“ nennt. Dem erſten und dem letzten von dieſen dreien verdankt die Nachwelt bekanntlich jene älteſte Folioausgabe, die neunzehn Shakeſpeareſche Schauſpiele bringt, welche ſonſt für uns verloren ſein würden.

Von pſychologiſchem Intereſſe ſind folgende Punkte in dieſem Teſtament:

Der viel beſprochene, auffallende Zug, daß Shakeſpeare, als er ſeinen letzten Willen diktierte, augenſcheinlich ſeine Gattin gänzlich vergeſſen hat. Erſt als ihm das Teſtament nachher vorgeleſen wurde, iſt es im eingefallen, daß ſie — der übrigens der geſetzlich beſtimmte Witwenanteil zukam — genannt werden müſſe, und er hat dann am Schluſſe zwiſchen den Zeilen die Worte einflechten laſſen: „Ferner gebe ich meiner Frau mein nächſtbeſtes Bett mit dem Bettzeug“ (Item I gyve unto my wief my second best bed with the furniture). Die Ärmlichkeit der Gabe wird um ſo mehr einleuchtend, wenn man vergleicht, wie reichlich Shakeſpeares Schwiegervater in ſeinem Teſtamente für ſeine Gattin geſorgt hatte.

Höchſt lehrreich und gänzlich im Widerſtreit mit dem Gebrauch der Zeit iſt es auch, daß nicht ein einziges Mitglied von Mrs. Shakeſpeares Familie im Teſtament bedacht wird. Der Name Hathaway kommt gar nicht darin vor, während er dagegen in den Teſtamenten von Shakeſpeares Nachkommen häufig genannt wird, ſo in dem Teſtament von Thomas Naſh, der die Tochter Suſannas, Eliſabeth, geheiratet hatte, und in dem Teſtament dieſer letzteren, die in ihrer zweiten Ehe den Namen Lady Barnard erhielt. Das Verhältnis Shakeſpeares zu der Familie ſeiner Frau muß alſo ein ſehr ſchlechtes geweſen ſein.

Der nächſte auffallende Zug im Teſtament iſt der, daß Shakeſpeare, der ſeine frühere Tätigkeit als Dramatiker nicht einmal

berührt, kein Wort von seinen Arbeiten sagt, gar keine Manuskripte oder Papiere erwähnt, ja nicht einmal Bücher als in seinem Besitze befindlich bespricht. Der Mangel an Fürsorge für seinen Dichterruf, der hier hervortritt, ist ja übrigens in bester Übereinstimmung mit der souveränen Gleichgültigkeit gegen seinen Nachruhm, die wir bei ihm beobachtet haben.

Bedeutsam ist es endlich, daß unter den Personen, denen er Geld hinterläßt für das gewöhnliche Freundschaftszeichen, einen Ring zum Andenken an den Verstorbenen, sich kein einziger Dichter oder Schriftsteller befindet. Dies deutet darauf hin, daß er sich seinen schreibenden Kollegen nicht eben verpflichtet fühlte, noch meinte, ihnen Dank zu schulden. Und dieses Schweigen ist unstreitig in bester Übereinstimmung mit der Geringschätzung, die er den in seinen Schauspielen vorgeführten Dichtern stets zeigt. Wohl hat er mit seinem vieljährigen, braven Neider und Freund Ben Jonson trinken mögen, doch Zärtlichkeit hat er weder für ihn, noch für die anderen Dramatiker und Lyriker, unter denen er gelebt hatte, gehegt — wie Byron von Childe Harold sagt: er war einer unter ihnen, nicht einer von ihnen.

Noch vier Wochen lag er krank darnieder, dann verschied er am 23. April.

Tags zuvor hatte er wahrscheinlich sein zweiundfünfzigstes Lebensjahr vollendet. Er erreichte dasselbe Alter wie Molière und Napoleon; es hatte für ihn genügt, sein Lebenswerk auszuführen. Der mächtig bewegte Strom seines Lebens hatte in den Tropfenfall der Tage ausgemündet.

Vor dem Jahre 1623 wurde ihm von seinen Verwandten in der Kirche zu Stratford das Denkmal errichtet. Unter der Büste befindet sich eine, vermutlich von Dr. Hall verfaßte Inschrift, wo er in den beiden ersten, schlecht gebauten, lateinischen Versen ein Nestor an Urteilskraft, ein Sokrates an Genie, ein Virgil in der Kunst genannt wird.*)

Man hätte sich eine treffendere Grabschrift denken können.

---

*) Judicio Pylium, genio Socratem, arte Maronem,
Terra tegit, populus moeret, Olympus habet.

XXVII.

Selbſt ein langes Menſchenleben iſt ſo kurz und ſo flüchtig, daß es einem Wunder gleicht, wenn es Spuren hinterläßt, welche die Jahrhunderte überdauern. Millionen und aber Millionen leben und ſterben und fallen der Vergeſſenheit anheim, und ihre Taten verſchwinden mit ihnen. Einigen Tauſenden gelingt es, den Tod inſoweit zu überwinden, daß ihre Namen erhalten bleiben und das Gedächtnis von Schulkindern beſchweren, während der Name an und für ſich der Nachwelt nicht eben viel verkündet. Dann ſind noch die wenigen allergrößten übrig, und unter dieſen hat Shakeſpeare ſeinen Platz. Er iſt mit Leonardo und Michel Angelo ebenbürtig. Kaum in ſein Grab gelegt, iſt er aus dem Grabe auferſtanden, und kein Name von allen Namen des Erdballs iſt der Unſterblichkeit ſicherer als der ſeinige.

In unſerem Jahrhundert hat ein engliſcher Dichter geſchrieben:

Revolving years have flitted on,
Corroding Time has done its worst,
Pilgrim and worshipper have gone
From Avon's shrine to shrines of dust.
But Shakespeare lives unrivall'd still
And unapproach'd by mortal mind.
The giant of Parnassus' hill
The pride, the monarch of mankind.

Das Wort „Monarch des Menſchengeſchlechtes" iſt ein ſtolzes Wort, iſt aber nicht allzu übertrieben; er iſt ſelbſtverſtändlich nicht der einzige König in der Welt des Geiſtes; aber ſeine Macht iſt uneingeſchränkt und unbegrenzt von Raum und Zeit.

In dem Augenblicke, da die Geſchichte von Shakeſpeares Leben beendigt iſt, beginnt ſeine Geſchichte nach dem Tode, und dieſe iſt an Umfang um vieles größer und weitläufiger, umfaßt zuerſt Großbritannien, dann auch Nordamerika, dann die deutſch redenden Völker, dann die ganze germaniſche Raſſe, die ſkandinaviſchen Länder, die finnländiſchen Stämme, dann die ſlawiſchen Völkerſchaften, dann Frankreich, Spanien, Italien, im 19. Jahrhundert die ganze Erde, ſoweit die Ziviliſation reicht.

Seine Werke ſind in alle Sprachen überſetzt, und alle Zungen der Erde verkünden ſeinen Ruhm.

Was er geschrieben, hat nicht nur auf die Gemüter der Lesenden in allen Ländern eingewirkt; es hat das Seelenleben der Denkenden, Dichtenden, Schreibenden geformt, und kein Sterblicher hat wie er in dem Zeitraum zwischen der Renaissance und unseren Tagen Umwälzungen und neue Anfänge in den Literaturen der verschiedensten Völkerschaften hervorgerufen. Geisterrevolutionen sind von ihm ausgegangen, von seiner Derbheit, seiner Kühnheit, seiner ewigen Jugend, und sind wieder in seinem Namen beigelegt worden, kraft seiner Gesundheit, seiner Mäßigung, seiner ewigen Weisheit.

Es würde leichter sein die Namen der bedeutenden Männer zu nennen, die ihn gekannt haben und ihm nichts verdanken, als die Namen derer aufzuzählen, die nicht anzugeben vermöchten, wie tief sie in seiner Schuld sind. Alles reichere, englische Geistesleben ist seit seinen Tagen mit dem Stempel seines Genies geprägt; die schöpferischen Geister haben aus seinen Werken den Saft des Lebens gesogen. Das moderne, deutsche Geistesleben wurde von Lessing auf ihm begründet. Goethe und Schiller sind, wie sie sich entwickelten, ohne ihn undenkbar. In Frankreich wirkt er schon durch Voltaire; Victor Hugo und Alfred de Vigny, Ludovic Vitet und Alfred de Musset sind von Anfang an von ihm inspiriert. Nicht nur ist das polnische und das russische Drama tief von seinen Dramen beeinflußt; das innigste Geistesleben der slavischen Erzähler und Grübler hat sich nach unvergänglichen Gestalten von ihm geformt. Mit der beginnenden Wiedergeburt der Poesie im Norden wird er von Ewald und Oehlenschläger, von Bredahl und Hauch studiert und verehrt, wirkt später mitbestimmend auf Björnson und Ibsen.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Schrift den Siegeslauf Shakespeares über die Länder der Erde nachzuweisen oder die Sage seiner Weltherrschaft zu erzählen. Ihr Zweck ist ein anderer gewesen, nämlich der zu sagen und zu zeigen:

Shakespeare ist nicht: 36 Schauspiele und einige Gedichte bunt durcheinander gelesen; sondern ein Mensch, der gefühlt und gedacht, sich gefreut und gelitten, gegrübelt, geträumt und gedichtet hat.

Allzulange hat man gesagt: Wir wissen durchaus nichts von Shakespeare, oder: Was wir von ihm wissen, kann auf einer Oktavseite stehen. Allzuoft hat man wiederholt: Shakespeare schwebt

unperſönlich über ſeinem Werke. Selbſt ein Swinburne hat in unſeren Tagen ſeine Perſönlichkeit im Werke ungreifbar genannt. Endlich gelangte man durch dieſe Behauptungen ſo weit, daß eine Bande ſchlechter Dilettanten in Amerika und Europa den Mut bekam, William Shakeſpeare die Urheberſchaft zu ſeinem Lebenswerk vorzuenthalten, einem anderen die Ehre für ſein Genie zuzuſchreiben, ihn ſelbſt und ſeinen unverwundbaren Namen mit wahnſinnigen Hohnreden, die durch alle Länder ſchallten, zu begeifern.

Im Gegenſatz zu dieſer Auffaſſung von Shakeſpeares Unperſönlichkeit und aus Entrüſtung über dieſen Sturmlauf der Unwiſſenheit und des Dünkels gegen einen der größten Wohltäter der Menſchheit iſt dieſer Verſuch entſtanden.

Der Verfaſſer iſt der Anſicht geweſen: wenn wir ungefähr vierzig gewichtige Schriften von einem Manne beſitzen, ſo iſt es ausſchließlich unſer eigener Fehler, wenn wir durchaus nichts von ihm wiſſen. Der Dichter hat ſeine Perſönlichkeit in dieſe Schriften niedergelegt. Es kommt alſo nur darauf an, daß wir zu leſen verſtehen, ſo finden wir auch ihn ſelbſt darin.

Der William Shakeſpeare, der unter Eliſabeth von England in Stratford-upon-Avon geboren wurde, der unter ihr und James in London lebte und ſchrieb, der in ſeinen Luſtſpielen gen Himmel gefahren, in ſeinen Trauerſpielen zur Hölle niedergefahren, und zweiundfünfzig Jahre alt in ſeiner Vaterſtadt ſtarb — ſeine wundervolle Geſtalt ſteigt aus ſeinen Büchern mit großen, ſicheren Umriſſen, mit der friſchen Farbe des Lebens, vor den Augen eines jeden empor, der ſie mit offenem, empfänglichem Gemüt, mit geſundem Verſtand und mit einfachem Sinn für Genie lieſt.

Inhalt

Dritter Teil

Seite

William Shakeſpeare (1564—1616) 5

I. Verſtimmtheit und Menſchenverachtung 5

II. Der Hof. Die Günſtlinge des Königs und Raleigh . . . 8

III. Die Theologie und die Geldnot des Königs. Sein Mißverhältnis zum Unterhauſe 12

IV. Die Sitten bei Hofe 19

V. Arabella Stuart und William Seymour 22

VI. Rocheſter und Lady Eſſex 24

VII. Die Weiberverachtung. Troilus und Creſſida 37

VIII. Troilus und Creſſida. Die Geſchichte des Stoffes 48

IX. Shakeſpeare und Chapman; Shakeſpeare und Homer . . . 53

X. Die Entrüſtung über Weiberbetrug und Publikumsdummheit 68

XI. Shakeſpeare verliert ſeine Mutter. Coriolanus. Abſcheu vor dem großen Haufen 82

XII. Coriolanus als Drama 108

XIII. Timon von Athen. Der Menſchenhaß 114

XIV. Die Rekonvaleszenz. Der Umſchlag. Die neuen Frauengeſtalten 136

XV. Perikles. Das Zuſammenarbeiten mit Wilkins und Rowley. Shakeſpeare und Corneille 141

XVI. Francis Beaumont und John Fletcher 167

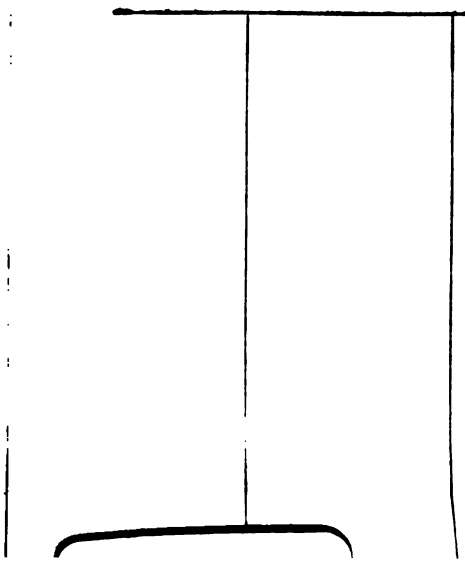
XVII. Shakeſpeare und Fletcher. Die beiden alten Verwandten und Heinrich VIII. 183

XVIII. Cymbeline. Der Stoff; Der Ausgangspunkt; Die Moral; Die Idylle; Imogen; Shakeſpeare und Goethe; Shakeſpeare und Calderon 196

		Seite
XIX.	Das Wintermärchen. Epiſcher Zuſchnitt. Die Kindergeſtalt. Das Stück iſt Muſik. Shakeſpeares Äſthetik	223
XX.	Der Sturm, zur Hochzeit der Prinzeſſin Eliſabeth gedichtet	239
XXI.	Die Quellen zum Sturme	250
XXII.	Der Sturm als Schauſpiel. Shakeſpeare und Proſpero. Der Abſchied von der Kunſt	258
XXIII.	Der Ritt nach Stratford	271
XXIV.	Stratford-upon-Avon	275
XXV.	Shakeſpeares letzte Lebensjahre	280
XXVI.	Shakeſpeares Tod	289
XXVII.	Schluß	296

Stanford University Libraries
3 6105 124 442 224

PR
2897
B7
1904
v.1-3

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.